F. VODIČKA - O. BĚLIČ

EL MUNDO DE LAS LETRAS

LIBROS PARA EL ESTUDIANTE

Editorial Universitaria



gabriela mistral
"cuidado"

EL MUNDO
DE LAS LETRAS

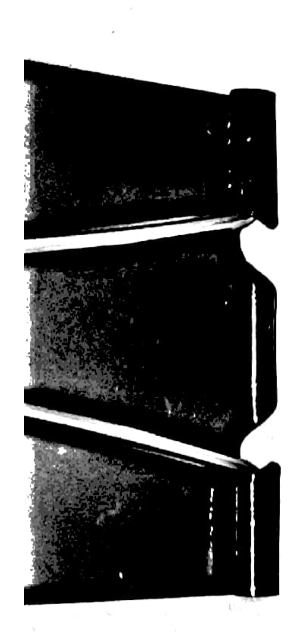


Colección
LIBROS PARA EL ESTUDIANTE

Texto compuesto con fotomatrices
Photon Baskerville

Se terminó de imprimir esta 2ª edición en los talleres de
Editorial Universitaria,
San Francisco 454, Santiago de Chile,
en el mes de noviembre de
1972
AÑO INTERNACIONAL DEL LIBRO
5.000 ejemplares

Proyectó la edición *Mauricio Amster*



IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

Felix Vodička - Oldřich Bělič

EL MUNDO DE LAS LETRAS

Introducción al estudio de la obra literaria

SEGUNDA EDICION

maria gabriela Molina G
Castellano UCV



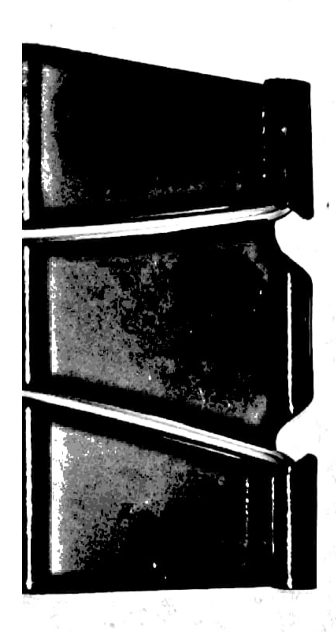
EDITORIAL UNIVERSITARIA

Colección

LIBROS PARA EL ESTUDIANTE

Volúmenes publicados:

1. Sergio Vodanović, *Deja que los perros ladren* y *Nos tomamos la Universidad*
2. Fernando de Rojas, *La Celestina*
3. Fernando Debesa, *Mama Rosa*
4. Juan Rivano, *Lógica elemental*
5. Mario Rodríguez, *Cuentos hispanoamericanos*
6. Humberto Giannini, *Sócrates o el oráculo de Delfos*
7. Alfonso Calderón, *Antología de la poesía chilena contemporánea*
8. Rubén Sotoconil, *Teatro todo el año*
9. Luis Vulliamy, *Piam...*
10. Felix Vodička y Oldřich Bělič, *El mundo de las letras*

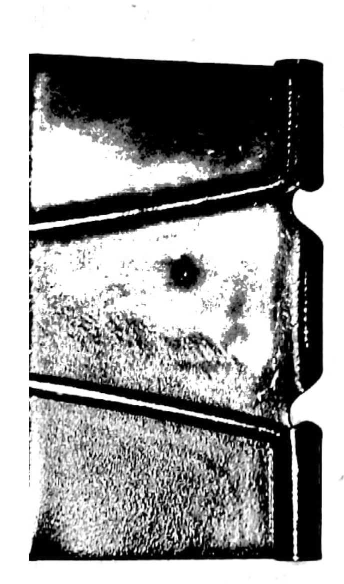


CONTENIDO

NOTA

Sobre la pronunciación de algunos signos checos empleados en el texto.

c : tz
č : ch
ch : j
ě : ie
ř : r vibrante relajada



PRESENTACION

La metodología literaria checoslovaca tiene una tradición de nobles antecedentes. Cuando en octubre de 1926, a iniciativa de Vilém Mathesius, realiza su primera reunión el Círculo Lingüístico de Praga, se marca un momento fundamental en el desarrollo de los estudios lingüísticos y literarios contemporáneos. Entre los fundadores de lo que más tarde se llamó Escuela de Praga, estuvo un destacado científico literario, Jan Mukařovský, cuyas concepciones teóricas y metodológicas, en su rico y consecuente proceso evolutivo, constituyen uno de los aportes más importantes al desarrollo de los estudios literarios actuales. Hoy, sus colegas, discípulos y continuadores han ido creando una concepción metodológica y un enfoque científico que da a los estudios literarios checoslovacos una jerarquía y una individualidad sui generis en el mundo contemporáneo.

Por otra parte, los actuales trabajos de la Escuela de Praga, después de su »período clásico«, como lo denomina Josef Vachek, que alcanza hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial, han significado y significan una contribución indiscutible en ese plano. Aunque superando positivamente sus orígenes, los nuevos aportes de los estudiosos checos mantienen una línea de continuidad que los entronca con ellos. Esto básicamente en lo que se refiere a la concepción (planteada ya por Mathesius) del lenguaje no como una entidad autónoma separada estrictamente de la realidad extralingüística, sino que tiene como función reaccionar y referirse a esta realidad. Es en tal planteamiento que reside no sólo la originalidad y validez científica de los estudios checos, sino también lo que lo diferencia del llamado »estructuralismo« danés y del descriptivismo norteamericano.

Este mismo principio es el que subyace en los estudios literarios checos y en la metodología consecuente, y se ha visto enriquecido en la actualidad por los aportes del marxismo. El trabajo que se entrega en este volumen es, en cierto modo, una síntesis dirigida a un público amplio, de la teoría y la praxis metodológica checoslovaca. Pero es también —y por ello mismo— una síntesis sugerente e inci-

tadora de la situación actual de las más modernas concepciones de la obra literaria.

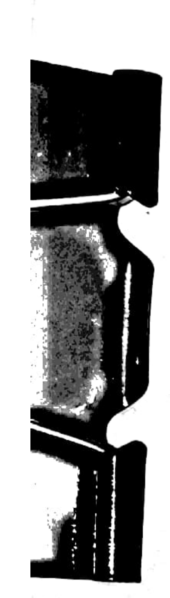
En él se logra como en pocos casos un esfuerzo que constituye aporte tanto para el especialista como para el lector no iniciado. Para el que se interesa o se inicia en los estudios literarios este libro le servirá de guía segura y armónica en un territorio actualmente confuso; para el especialista será una exposición coherente y homogénea que le servirá de gran ayuda en el ordenar y jerarquizar conocimientos adquiridos, amén de entregarle valiosas sugerencias y criterios novedosos en muchos aspectos.

En su versión original, el trabajo fue preparado por el Dr. Felix Vodička, uno de los mejores especialistas checos contemporáneos, como introducción a un volumen de conjunto sobre la literatura. Su finalidad era la de familiarizar a los lectores no especialistas con los modernos enfoques y la metodología que se empleaba en el libro al que servía de encabezamiento.

Conocimos el texto durante nuestro desempeño como profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad Carolina de Praga, y nos atrajo tanto por su calidad como por las posibilidades que ofrecía como texto guía en los estudios literarios. Comproba-

mos su eficacia en la práctica con nuestros alumnos de la misma Universidad. De allí surgió la idea de ponerlo en una edición al alcance de nuestro medio, como un instrumento para contribuir a los estudios literarios en los diversos niveles de la enseñanza, y como una ayuda en la formación de los estudiosos de nuestra literatura.

El notable hispanista checo Oldřich Bělič, que une a su interés por las letras iberoamericanas un gran cariño por nuestro país, de acuerdo con el autor, emprendió la tarea que en un principio fue de traducción adaptada, pero que derivó en la preparación de un texto que, sin alterar en nada el carácter del original, adquiere la dimensión de una obra nueva. El libro que aquí se entrega es pues el resultado de este empeño, y está preparado especialmente para el lector de habla española. La elección que hace Bělič de una serie de ejemplos de nuestra literatura nacional, testimonio de su amor por nuestra cultura, y sus aportes creadores (especialmente podemos mencionar el capítulo correspondiente al verso) dan la originalidad específica de la presente edición.

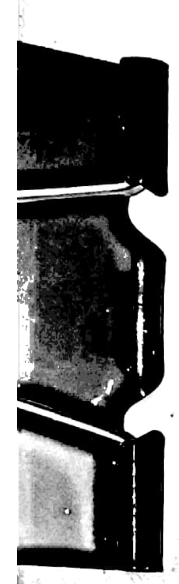


El libro pretende ser una contribución al estudio y la enseñanza de la literatura en nuestro país. Hemos visto en la actuali-

dad que la carencia de un trabajo asequible y de buen nivel que facilite un enfrentamiento científico, riguroso y orgánico de la obra literaria dificulta esta tarea. Los esfuerzos por superar la tradición positivista o los enfoques simplemente impresionistas se resienten por la falta de una obra que ponga al alcance de docentes y estudiantes, de un modo sistemático y claro, las nuevas concepciones teóricas y metodológicas que aportan los estudios contemporáneos. Creemos por ello que este libro ayudará a satisfacer algo que es ya una necesidad urgente.

La obra no es ni pretende ser una panacea que supla el trabajo individual y la práctica creadora en el estudio y la investigación. Su carácter de exposición sumaria es, en sí mismo, un llamado al enriquecimiento y la ampliación crítica. Su objetivo es simplemente servir de guía en un terreno actualmente confuso, confundido además por el manejo sin mayor rigor de conceptos técnicos no siempre bien asimilados y por un eclecticismo que oculta a veces su vanidad bajo una jerga abstrusa. No se trata de simplificar lo que de por sí es complejo, pero sí de ordenar y clarificar esa misma complejidad en una visión de conjunto que facilite y no dificulte el acceso a los no iniciados.

En esa tarea se unen los nombres de dos investigadores de la más alta jerarquía, los doctores Felix Vodička y Oldřich Bělič. El primero, profesor de la Universidad Carolina y miembro de la Academia Checoslovaca de Ciencias; el segundo, profesor de la misma Universidad e hispanista de nota. Ambos con experiencia científica y docente que se refleja en el rigor expositivo y el profundo carácter didáctico de este libro.



Una última observación. Fui encargado por los autores de la revisión completa del texto y de la preparación de los originales, a fin de adecuar los términos —especialmente los técnicos— a los usos actuales en nuestros estudios. Debo dejar expresa constancia de que mi participación ha sido mínima, reducida más bien a las conversaciones previas sobre terminología literaria sostenidas con Oldřich Bělič. Para la presente edición sólo he agregado al original un subtítulo y los índices que facilitan su consulta. Aparte eso, y salvo escasas precisiones verbales, el texto corresponde en su integridad a la redacción española hecha por el profesor Bělič.

Prof. Ph Dr. NELSON OSORIO, CSc.

Valparaíso, febrero de 1971

I

La literatura una de las artes

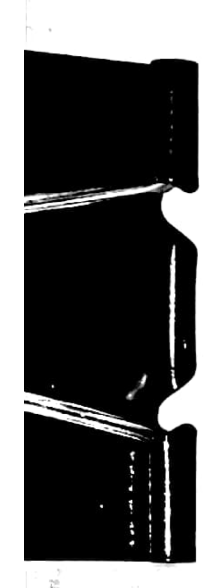
1. La apropiación estética del mundo

En sus relaciones con el mundo, el hombre se vale de toda la gama de facultades que lo caracterizan como especie. Percibe el mundo (sus elementos y objetos) con sus sentidos, lo somete al examen racional, adopta frente a él actitudes emocionales. Además, obra, desarrolla su actividad; se aprovecha de objetos que halla en la naturaleza, o se defiende de lo que en ésta le amenaza. Y, por fin, fabrica objetos nuevos, con los cuales adapta la naturaleza a sus necesidades, se hace su dueño, crea su medio ambiente, su »segunda naturaleza«. En todas estas formas se apropia del mundo, convierte la realidad objetiva en realidad humana.

La apropiación del mundo se basa en la actividad, la praxis humana. Pero el hombre, en sus relaciones con el mundo, no se limita a la actividad o trabajo práctico y material, que tiene por objetivo asegurar la subsistencia y el desarrollo de la especie y la sociedad huma-

nas. Junto con la *apropiación práctica* se desarrolla el pensamiento teórico (cuyos resultados —correctos, incorrectos, parcialmente correctos— deben ser verificados por la praxis), o sea, la *apropiación teórica;* y ésta ha alcanzado ya un grado de desarrollo tal que la ciencia actual va descubriendo y conociendo hasta las leyes fundamentales que rigen la naturaleza y la sociedad.

Frente a las cosas que nos rodean —la naturaleza, los seres humanos y sus destinos— podemos adoptar también una actitud emocional valorativa, podemos juzgarlas en cuanto a su belleza. En tal caso se trata de *apropiación estética.* Y es precisamente esta forma de apropiación la que permite y supone el despliegue más rico de las facultades humanas.



Frente a un mismo objeto el hombre puede, pues, adoptar actitudes diversas. Por ejemplo nuestra actitud (o relación) práctica, material, hacia el mar se concretiza en la pesca, en el transporte marítimo (el mar sirve de »camino«), en la fabricación de la sal, etc. Nuestra actitud teórica, en cambio, inspira la investigación de las leyes que rigen las mareas, el estudio de la extensión y profundidad de los mares, el análisis de la composición química del agua marina, etc. Nuestra actitud estética, por fin, se basa en nuestra percepción sen-

sorial de determinado paisaje marítimo, el color del agua, el movimiento de las olas, el contraste entre mar y cielo o mar y tierra, en las impresiones que produce en nosotros la extensión y la profundidad del mar, en la conciencia que tenemos del papel del mar en la vida humana, en los recuerdos que el mar despierta en nuestra mente.

En la vivencia estética influye, pues, el objeto y sus propiedades; pero la calidad de la vivencia depende de nuestra actividad sensorial e intelectual, de nuestra facultad de proyectar, en el objeto apropiado, todo nuestro yo, todas nuestras experiencias, nuestros conocimientos, nuestros anhelos. El objeto hacia el cual hemos adoptado una actitud estética, ha sido apropiado por nosotros de acuerdo con nuestras necesidades, subjetivas en una forma específica, convirtiéndose en portador de significaciones estéticas (sentimientos, emociones, conocimientos).

Las vivencias estéticas son propias de todos los seres humanos. Pero tienen multitud de formas, que dependen de las particularidades de cada individuo, de sus experiencias vitales, de tradiciones específicas del gusto, del grado histórico del conocimiento, etc. Conforme a circunstancias individuales y subjetivas, el mar puede ser para nosotros fuente de

alegría o de tristeza. Su grandeza nos puede exaltar o abrumar. El mar posee significaciones estéticas distintas para el que vive cerca y busca en él su subsistencia, y para el que vive lejos y sólo de vez en cuando viene a pasar sus vacaciones en la costa, o »conoce« el mar únicamente por medio de la fotografía, la literatura, las artes.

La actitud estética hacia la realidad no se manifiesta sólo en las vivencias, sino también en la actividad creadora del hombre, en la fabricación de objetos de uso diario, en el arreglo del medio ambiente, en la cultura de la vivienda, del vestir, de la alimentación. En todos estos campos tratamos de aplicar nuestra idea de la belleza (medida estética), que puede manifestarse como orden o regularidad —simetría, armonía (de formas, sonidos, colores, ritmo)— pero también como alteración de la regularidad (al poner de relieve ciertos elementos y relegar otros al segundo plano). En general no hay discrepancia entre los fines estéticos y los prácticos; o sea, las exigencias estéticas (la forma, el aspecto exterior) respetan generalmente los fines prácticos del objeto y las propiedades de los materiales que sirven para la fabricación de éste. Por ejemplo, la forma del automóvil ha ido cambiando de acuerdo con el desarrollo de sus cualidades



técnicas: en particular se abandonó, en cierto momento, la forma de carroza (determinada por la tradición del coche tirado por caballos), en favor de la forma aerodinámica, más adecuada para un medio de locomoción rápido. La moda del vestir, con cambiar incesantemente, tiene que respetar, en fin de cuentas, incluso en sus »excesos« más caprichosos, las propiedades del cuerpo humano y las de los materiales usados, y naturalmente, el objetivo mismo del vestido.

En la evolución de la sociedad se perfila con claridad un proceso de creciente especialización de las actividades humanas. Y como uno de los frutos de esta especialización surgieron obras de arte, en las cuales la finalidad estética predomina sobre otros objetivos, o hasta se convierte en única y exclusiva. Este es el caso de la mayor parte de las obras esculturales, pictóricas, musicales, literarias, teatrales. Nuestra percepción y valoración estética del mundo se limita generalmente a nuestra vivencia personal. Pero en las obras de arte, productos de la labor artística y la fantasía humanas, la vivencia del artista se hace comunicable a otros seres humanos, se convierte en hecho social, en manifestación de la cultura social. Las obras de arte, que expresan o traducen la actitud esté-

tica hacia el mundo, se crean para el hombre, de acuerdo con sus necesidades y con su organización interna, corresponden a sus facultades e ideas, a los principios y formas de su percepción, de su pensar, sentir, obrar. En las obras de arte, la facultad de humanizar el mundo llega a una de sus cumbres. El arte dio vida a un »segundo mundo« de creaciones que han enriquecido y multiplicado nuestra realidad humana.



2. La apropiación estética en obras de arte

Hemos citado, a título de ejemplo, la vivencia estética del mar. Esta vivencia se halla expresada en numerosas obras de arte, con gran riqueza y variedad de matices. Recordemos, por ejemplo, el poema »Canción de los que buscan olvidar«, de Gabriela Mistral:

Al costado de la barca
mi corazón he apegado,
al costado de la barca
de espumas ribeteado.

Lávalo, mar, con sal eterna;
lávalo, mar, lávalo, mar,
que la Tierra es para la lucha
y tú eres para consolar.

En la proa poderosa
mi corazón he clavado.
Mírate barca que llevas
el vértice ensangrentado.

Lávalo, mar, con sal tremenda,
lávalo, mar, lávalo, mar.
O me lo rompes en la proa
que no lo quiero más llevar.

¡Sobre la nave toda puse
mi vida como derramada!
Múdala, mar, en los cien días
que ella será tu desposada.

Múdala, mar, con tus cien vientos.
¡Lávala, mar; lávala, mar,
que otros te piden oro y perlas,
y yo te pido el olvidar!

La gran poetisa chilena busca en el mar consuelo y olvido de su dolor; o sea, el mar es para ella un elemento libertador. Esta es la calidad específica de su vivencia estética. Gabriela Mistral presenta esta vivencia como suya, personal. Sin embargo no se trata de una vivencia limitada a la conciencia subjetiva e individual de la autora. El poema es una comunicación, y como tal está dirigido y desti-

nado a otros seres humanos; en particular a los que se encuentran en una situación sentimental análoga; este hecho está expresado explícitamente en el título: »Canción de los que buscan olvidar«.

La vivencia del poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade es bien distinta. Leamos su poema »Viaje«:



Unánime y azul sublevación del mar:
sus muchedumbres líquidas, sus motines de sal.

Todo un derrumbe de montañas rotas
y un súbito silencio que se vuelve gaviota.

Me voy mezclando, mar, a tus tumultos
y al cielo que se mece en un inmenso columpio.

En un grito o resplandor tu presencia se muda.
Ofrecen tus bandejas unas garzas de espuma.

Tus insectos de luz se mueven a millares
como un fluir de arenas, o de astros, o de edades.

Mi cuerpo entra en el flujo de tu eterno trabajo,
¡oh acarreador de sal en volúmenes diáfanos!;

conductor de yeguadas salvajes que galopan
hasta el mismo horizonte a la redonda;

claro aprendiz que mides el talle de las islas;
picapedrero azul de golfos y bahías;

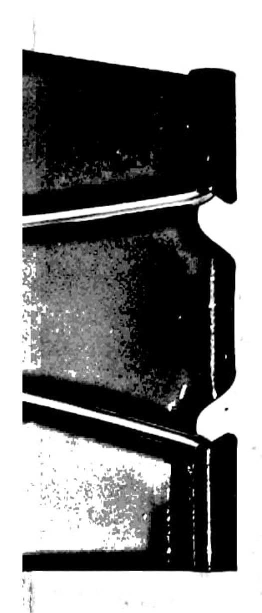
prisionero infinito que entre rocas y dunas,
arrastras la cadena perpetua de la espuma.

Para Carrera Andrade, el mar no tiene nada de libertador, siendo él mismo, a pesar de sus sublevaciones, »prisionero«. Lo mismo que Gabriela Mistral, el poeta ecuatoriano presenta esta vivencia como personal. Pero es lícito pensar que, por medio de esta vivencia personal, quiere expresar la situación del hombre como especie, tal como él la ve: el hombre, según su manera de ver, es, igual que el mar, »prisionero infinito« (a pesar de sus sublevaciones).

Citemos, por fin, la »Oda al mar«, de Pablo Neruda:

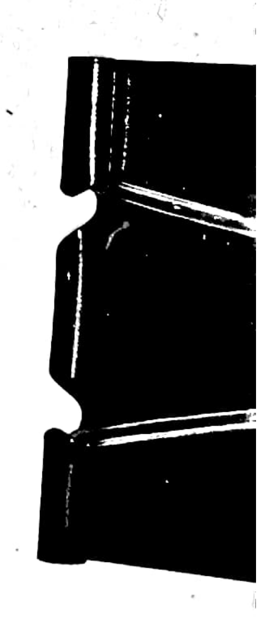
Aquí en la isla
el mar
¡y cuánto mar!
Se sale de sí mismo
a cada rato,
dice que sí, que no,
que no, que no, que no,

dice que sí, en azul,
en espuma, en galope,
dice que no, que no.
No puede estarse quieto,
me llamo mar, repite
pegando en una piedra
sin lograr convencerla,
entonces
con siete lenguas verdes
de siete perros verdes,
de siete tigres verdes,
de siete mares verdes,
la recorre, la besa,
la humedece
y se golpea el pecho
repitiendo su nombre.
Oh mar, así te llamas,
oh camarada océano,
no pierdas tiempo y agua,
no te sacudas tanto, ayúdanos,
somos los pequeñitos
pescadores,
los hombres de la orilla,
tenemos frío y hambre,
eres nuestro enemigo,
no golpees tan fuerte,
no grites de ese modo,
abre tu caja verde
y déjanos a todos



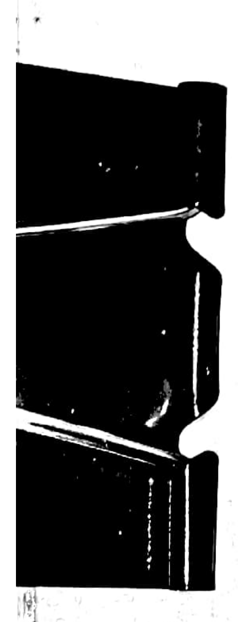
en las manos
tu regalo de plata:
el pez de cada día.

Aquí en cada casa
lo queremos
y aunque sea de plata,
de cristal o de luna,
nació para las pobres
cocinas de la tierra.
No lo guardes,
avaro,
corriendo frío como
relámpago mojado
debajo de tus olas.
Ven, ahora,
ábrete
y déjalo
cerca de nuestras manos,
ayúdanos, océano,
padre verde y profundo,
a terminar un día
la pobreza terrestre.
Déjanos
cosechar la infinita
plantación de tus vidas,
tus trigos y tus uvas,
tus bueyes, tus metales,



el esplendor mojado
y el fruto sumergido.

Padre mar, ya sabemos
cómo te llamas, todas
las gaviotas reparten
tu nombre en las arenas:
ahora, pórtate bien,
no sacudas tus crines,
no amenaces a nadie,
no rompas contra el cielo
tu bella dentadura,
déjate por un rato
de gloriosas historias,
danos a cada hombre,
a cada
mujer y a cada niño,
un pez grande o pequeño
cada día.
Sal por todas las calles
del mundo
a repartir pescado,
y entonces
grita,
grita
para que te oigan todos
los pobres que trabajan
y digan,



asomando a la boca
de la mina:
»Ahí viene el viejo mar
repartiendo pescado«.
Y volverán abajo,
a las tinieblas,
sonriendo, y por las calles
y los bosques
sonreirán los hombres
y la tierra
con sonrisa marina.

Pero
si no lo quieres,
si no te da la gana,
espérate,
espéranos,
lo vamos a pensar,
vamos en primer término
a arreglar los asuntos
humanos,
los más grandes primero,
todos los otros después,
y entonces
entraremos en ti,
cortaremos las olas
con cuchillos de fuego,
en un caballo eléctrico
saltaremos la espuma,

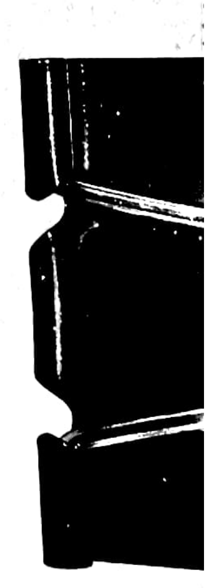


cantando
nos hundiremos
hasta tocar el fondo
de tus entrañas,
un hilo atómico
guardará tu cintura,
plantaremos
en tu jardín profundo
plantas
de cemento y acero,
te amarraremos
pies y manos,
los hombres por tu piel
pasearán escupiendo,
sacándote racimos,
construyéndote arneses,
montándote y domándote,
dominándote el alma.

Pero eso será cuando
los hombres
hayamos arreglado
nuestro problema,
el grande,
el gran problema.
Todo lo arreglaremos
poco a poco:
te obligaremos, mar,
te obligaremos, tierra,

a hacer milagros,
porque en nosotros mismos,
en la lucha,
está el pez, está el pan,
está el milagro.

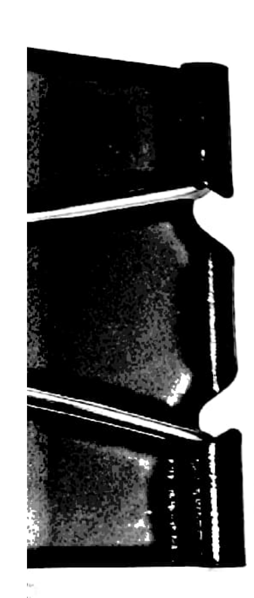
En el poema que acabamos de leer, la vivencia estética no se presenta como individual, subjetiva: a diferencia de Gabriela Mistral y de Jorge Carrera Andrade, Pablo Neruda adopta frente al mar una actitud supraindividual (esta actitud, sin embargo, se basa en sus íntimas convicciones). Y no busca en el mar ni consuelo ni confirmación de su desconsuelo: fiel a su credo ve en el mar el campo de la acción revolucionaria de los hombres (pero no de los hombres en general, sino de »los pobres que trabajan«), cuando éstos hayan arreglado su »gran problema«.



En los tres poemas citados, sus autores respectivos expresan, cada uno a su manera, las vivencias estéticas que produjo en ellos el mar. Estas vivencias, como las de cualquier persona, dependen, por un lado, de las cualidades objetivas del mar (en efecto, cada una de las tres vivencias es posible, dadas las características del mar), y por otro lado de las experiencias, ideas, anhelos, sentimientos, estados de ánimo subjetivos de cada uno de los tres poetas. Al con-

templar el mar, las propiedades que realmente posee, cada uno de los tres poetas, de acuerdo con su situación sentimental o con su manera de ver el mundo y la vida, le fue dando determinada significación estética, distinta de los demás.

Sin embargo, ninguno de los tres poemas citados es mera transcripción de la vivencia de su autor. Cada uno es producto de la actividad creadora del poeta, quien, con ayuda de su fantasía y según determinada intención artística, traduce su intelección estética de la realidad en una expresión lingüística artísticamente organizada. En la apropiación estética directa (extra-artística), el mar se convierte para nosotros en portador de significaciones que le atribuimos nosotros mismos. La obra de arte, en cambio, es, incluso para nosotros, portadora de significaciones que puso en ella el autor, o que sentimos como intencionales.



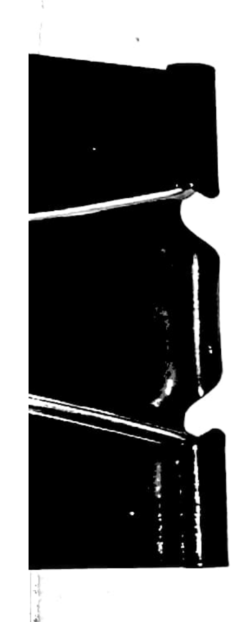
La obra de arte es un medio de comunicación entre el autor y el perceptor, y como tal tiene carácter de *signo* (con el término signo entendemos un objeto sensorialmente perceptible que designa otro objeto, otro campo de fenómenos; cf. por ejemplo, los signos lingüísticos, los signos convencionales usados en la locomoción, etc.).

La índole específica del signo artístico —y de la comunicación artística— reside en

los medios de comunicación usados (la lengua, en nuestro caso) y en la organización artística de la obra. Ya el mero hecho de que el poema esté escrito en verso, es decir en unidades de expresión lingüística que poseen cierta organización fónica, da cierto matiz o carga emocional a las significaciones comunicadas por la obra. Además, hay el modo de expresión lingüística, la repartición de los elementos temáticos (p. ej. su reiteración o gradación), etc. Fijémonos por ejemplo en los finales de los tres poemas. No son fortuitos, sino que sirven para dar unidad a las *significaciones parciales* (ideas o emociones que surgen en nuestra mente a medida que vamos leyendo los distintos versos y estrofas) y expresar o sugerir la *significación global* o general (sentido) de la obra respectiva. En el poema de Gabriela Mistral, el final representa la cumbre de una gradación (clímax) que tiene tres fases: 1. »mi corazón he apegado - lávalo, mar, con sal eterna«; 2. »mi corazón he clavado - lávalo, mar, con sal tremenda«; 3. »mi vida como derramada - múdala, mar, con tus cien vientos«. En el texto de Jorge Carrera Andrade, el final (»prisionero infinito... que arrastras la cadena perpetua de la espuma«) es una conclusión, que da un sentido inesperado y sorprendente al poema y, retrospectivamente, a todos los ele-



mentos que lo integran. Igualmente Pablo Neruda sólo al final de la »Oda al mar« expresa su revolucionaria fe en las posibilidades ilimitadas que tendrá el hombre cuando haya arreglado su »gran problema«; y con este credo proyecta una luz nueva sobre la larga cadena de motivos que preceden, y da unidad (unidad de significación) a todo el poema.

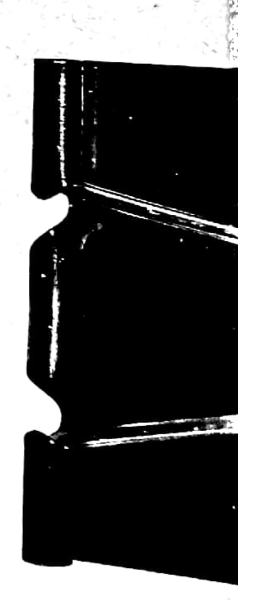


3. La percepción y la valoración estética de la obra de arte

Con la percepción de una obra de arte nos hacemos partícipes de una apropiación estética del mundo, rica en contenido humano y organizada con maestría artística creadora. Y si la percepción se realiza con nuestra participación activa, si estamos dotados de una sensibilidad que nos permite captar y entender los caracteres específicos del arte respectivo —el literario, en nuestro caso— y si hacemos un esfuerzo para entender la intención artística del autor, su »idioma artístico«, entonces hay condiciones necesarias para conseguir una vivencia estética verdaderamente rica, capaz de descubrir incluso las significaciones ocultas de la obra, y no sólo las que son patentes a primera vista. Y las significaciones que nos comunica o sugiere la obra de

arte proyectan una luz nueva sobre el mundo y sus elementos, sobre nosotros mismos, nuestra propia vida (individual y social), las relaciones y los valores humanos.

La apropiación del mundo reproducida por la obra de arte ensancha nuestra experiencia vital, enriquece nuestra cultura sensorial, sentimental e intelectual, nos ayuda a formarnos nuestra propia idea del mundo, a entender la situación del hombre en él, a captar la esencia o el sentido de distintos aspectos y manifestaciones de la vida, y de la vida (el destino) toda; eventualmente influye hasta en nuestro comportamiento. Por medio del arte vamos al encuentro de nuestro deseo de ser hombres enteros. Al conocer y sentir los destinos humanos ajenos que nos presenta, por ejemplo, la literatura, superamos la limitación de nuestra propia vida y de nuestro propio ser, y nuestros anhelos y problemas se proyectan en un horizonte más amplio, se convierten en anhelos y problemas sociales, universalmente humanos.



Pero la obra de arte no despierta nuestro interés sólo con lo que nos refiere acerca de la realidad. Atrae nuestra atención también como producto humano, como fruto de la actividad, del trabajo humano, como una nueva realidad, engendrada por la objetivización del hombre. La obra de arte es objeto de nuestro interés y

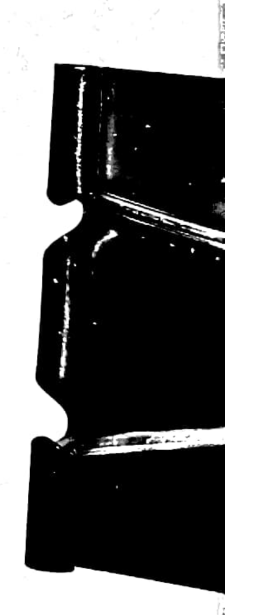
nuestra valoración estéticos como cualquier otro fenómeno de la realidad. Nos interesan en ella sus cualidades estéticas; observamos de qué modo, en qué forma, desde qué ángulo, con qué grado de veracidad y maestría, y eventualmente con qué grado de originalidad el artista va moldeando en ella su imagen del mundo.



La impresión final no es, por lo tanto, siempre igual. A producirla concurren, por un lado, la obra misma, con sus características y cualidades, y por otro lado los perceptores, que la confrontan con sus experiencias —históricas (es decir determinadas por la época en que viven) y personales— y la juzgan de acuerdo con su gusto, individual o el de la época, y de acuerdo con su nivel intelectual. En la conciencia de distintos perceptores llegan así a cuajar distintas fisonomías o concretizaciones estéticas de la obra. Hay obras que en su época tuvieron gran resonancia y gran efecto estético, y hoy las conocen sólo los especialistas en estudios literarios. Son obras que tratan de problemas actuales o expresan ideas y sentimientos de alcance colectivo en determinado momento histórico; pero al carecer de contenido que les permitiese sobrevivir a aquel interés pasajero, los hombres de épocas posteriores las olvidaron. Y hay obras, en cambio, que, con haber sido escritas hace siglos, poseen tanto contenido humano

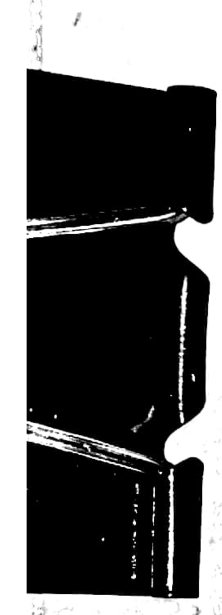
siempre vivo y tanta fuerza artística, que son capaces de ir adquiriendo incesantemente nueva y actual significación (Shakespeare, Cervantes). Los hombres de cada época histórica subrayan y aprecian en ellas cualidades distintas de las que interesaban a sus predecesores, pero precisamente por serles posible proyectar en ellas, al concretizarlas, sus propios problemas, sentimientos, ideas, las hacen pervivir, las convierten en partícipes de su propio presente.

4. El arte literario y otros tipos de arte



La literatura es una de las numerosas artes que ha creado el hombre a lo largo de su evolución. El pintor expresa su actitud estética hacia el mar en forma distinta del poeta. Mientras que el poeta exterioriza sus impresiones o ideas en palabras y frases, el pintor usa medios de expresión accesibles a nuestra percepción visual. Pero aunque pinte el mar »tal como él lo ve« o, al contrario, trate de imitar fielmente sus colores y el movimiento de sus olas, el resultado no será nunca idéntico con la realidad. Y es que el pintor tendrá que trasponer el espacio tridimensional al espacio bidimensional; de todo lo que abarca con la vista pintará sólo un segmento li-

mitado, determinado por las dimensiones de la tela; reproducirá el movimiento del agua sólo en forma estática. En su obra sólo podrá haber ilusión de tridimensionalidad, de movimiento. Por otra parte, el pintor no reproducirá la realidad con todos sus detalles, sino que se limitará a lo que considera como esencial en el contenido del mar que está pintando; además, expresará en el cuadro su vivencia subjetiva, por ejemplo, su disposición sentimental; y, por fin, organizará su cuadro de modo que aparezca en él su personal manera pictórica de ver y su concepción, que dan al cuadro unidad interna y determinado estilo. El músico (compositor) puede expresar su apropiación estética del mar sólo por medio de sonidos, en un sistema de tonos. Esta condición determina los temas de las composiciones musicales, por ejemplo: El juego de las olas, El diálogo del viento con el mar; así denominó el compositor francés Claude Debussy las partes de su ciclo »El mar«. El escultor tiene posibilidades aún más limitadas; probablemente optará por una figura alegórica. Smetana expresó artísticamente el fluir del río Vltava en un poema sinfónico; el escultor dio al mismo río la forma de mujer joven. Las obras de distintas artes difieren en el modo cómo los artistas, de acuerdo con la índole del material usado, realizan la representación



sensible, capaz de comunicar su personal intelección del mundo; o sea, difieren por los sistemas de signos que usan los artistas respectivos.

Para hacer ver el carácter específico de las obras literarias trataremos de definir la situación del arte literario en el conjunto de las demás artes.

Hay un gran grupo de obras —objetos inmóviles— que pertenecen a las llamadas *artes estáticas*. La arquitectura y la escultura, usando materiales diversos, crean cuerpos espaciales; la pintura, para crear obras de arte, se sirve de líneas y colores que aplica a la superficie. A este grupo pertenecen también los productos de las llamadas artes aplicadas, o sea, objetos que son creados con intención artística, pero sirven al mismo tiempo para fines prácticos (muebles de arte, alfombras, vasos de cristal o de cerámica, objetos decorativos, bisutería, etc.). En el grupo de artes estáticas hay que incluir también la fotografía artística.



Hay otro gran grupo, constituido por obras que percibimos en el tiempo —en el lapso que dura cierta actividad artística. Tales obras pertenecen a las llamadas *artes dinámicas*.

Con los movimientos del cuerpo se crean obras del arte coreográfico y de la pantomima; con la organización de sonidos —de la voz, de los instrumentos— se crean obras musicales.

En los dos grupos mencionados, nuestra vivencia estética tiene por base percepciones sensoriales inmediatas. En las obras del primer grupo son percepciones visuales; en las obras del segundo grupo, visuales o acústicas. La situación es un poco distinta en obras de arte literario, que usan, como material de construcción, la lengua. Cada obra literaria (poema, cuento, novela) es una manifestación lingüística que percibimos durante el tiempo necesario para su ejecución —recitación, lectura en alta o baja voz. En esto, el arte literario se acerca a las artes dinámicas. Pero se separa de ellas por el carácter de su material, la lengua. Cada lengua tiene su aspecto fónico, material y sensorialmente perceptible, pero este aspecto es al mismo tiempo un sistema de signos para significados convencionales.

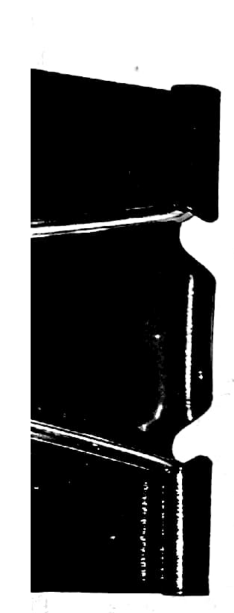
El aspecto fónico de la lengua tiene por base los fonemas, que se agrupan por medio de combinaciones innumerables en palabras y frases, cuya significación es accesible a todos los que dominan la lengua determinada. Y sólo al descifrar ese sistema de signos llegamos a conocer

el contenido de la manifestación lingüística, sólo sobre esta base podemos representarnos en nuestra conciencia las realidades a las cuales se refiere el autor. En la obra literaria, pues, no percibimos la representación sensible que nos ofrece el autor, directa e inmediatamente, sino a través del aspecto semántico de la lengua. Es verdad que el autor de la obra literaria cuida que el aspecto fónico de su manifestación lingüística tenga también su organización artística y (al entregarnos su carga semántica) nos afecte sensorialmente (se pueden citar, como ejemplos de tal organización fónica, el verso y la rima); pero todo eso no hace más que acompañar o matizar la impresión global, producida ante todo por el aspecto semántico de la comunicación lingüística. Mientras que en la música las significaciones estéticas de la obra se desprenden de los sonidos que integran una composición determinada, en la obra literaria estas significaciones se nos revelan, por principio, a través de los significados de los signos lingüísticos, es decir, como significados de significados.



La obra literaria es, en este punto, una entidad muy compleja. Para crearla no se usan materiales que existen en la naturaleza independientemente del hombre: su material, la lengua, es producto del hombre, fruto de la cul-

tura humana; es un sistema de signos, un medio que nos permite comunicarnos mutuamente lo que queremos expresar sobre la realidad; un medio de comunicación que permite exteriorizar ideas, sentimientos, anhelos humanos. Todo eso determina el carácter específico del arte literario, que, en el sistema de las artes, representa un grupo aparte.



Los tipos de arte mencionados hasta aquí usan, cada uno, un solo material. Pero hay numerosas obras de arte que deben su existencia a combinaciones de varias artes simples. Tales obras pertenecen a *artes sintéticas.* En algunas de ellas participa también el arte literario, combinándose, por ejemplo, con la música; es lo que ocurre en la canción o en el melodrama (poema recitado o drama con acompañamiento musical). En el arte teatral participan el arte literario, el arte del movimiento (al actor le sirven de material su propio cuerpo y su propia voz) y las artes plásticas. En la ópera predomina sobre todos esos elementos la música. El ballet prescinde completamente del arte literario, sus medios de expresión principales son la música y la danza. Al grupo de artes sintéticas pertenece también el filme (movimiento de líneas y colores en la pantalla, elemento literario, música), independientemente de si es representado por actores o dibujado.

5. La imagen artística[1], la expresión artística

El mundo del arte es, pues, rico y variado. Cada arte tiene, de acuerdo con la índole de su material, posibilidades específicas de creación; el material determina el carácter del signo, de la representación sensible realizada por el artista. En principio hay dos modos de crear esa representación sensible.

El primero consiste en el hecho de que, en la obra de arte, se traducen en forma de imágenes fenómenos (objetos) de la realidad exterior. Pero no se trata de imitar la realidad con exactitud y fidelidad (el grado de fidelidad depende de las intenciones del autor y de las propiedades del material, y puede ser muy diverso); lo decisivo es que los fenómenos traducidos en imágenes se conviertan en portadores de significaciones estéticas. Se crean retratos (pictóricos, esculturales), escenas de la vida (en la pintura, en la literatura, en el teatro, en el filme), etc. La imagen puede tener por objetivo la intelección estética de algún modelo real (ni en este

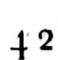


[1] La palabra »imagen« no tiene aquí significación estática, no designa el resultado de cierta actividad, sino esa actividad misma (»acto de crear imágenes«, »proceso que lleva a la creación de imágenes«).

caso se trata de una reproducción pasiva o mecánica), pero puede también ser producto de la fantasía, imaginación, ficción. En principio, la imagen funciona siempre como medio para materializar la intelección estética del mundo (en forma de figura humana, paisaje, etc.)..

En cuanto al segundo modo, éste no se sirve de »imágenes«, sino que crea significaciones diversas (produce emociones, sentimientos, estados de ánimo) por la organización o la composición (espacial o temporal, p. ej., rítmica) del material artístico (líneas, colores, formas, cuerpos, sonidos, movimientos, fonemas, palabras, etc.). O sea, el artista trata de dar expresión a su percepción del mundo, a su actitud hacia el mundo, sin traducir las formas reales de éste en imágenes directas.

A veces las artes se dividen, de acuerdo con la existencia de esos dos modos, en *figurativas* (la pintura, la escultura, la literatura; en estas artes predomina la tendencia a traducir las representaciones sensibles en imágenes) y *no figurativas* (la arquitectura, la música, el baile; en estas artes prevalece la tendencia a la expresión). Pero tal división no tiene valor absoluto. En realidad la imagen y la expresión no se oponen una a otra como dos principios incompatibles, y no hay entre ellas solución de continuidad, al contrario: en la imagen artística partici-



pa en general la expresión, y la expresión contiene por lo menos algunos elementos de la realidad objetiva. Por ejemplo, el ornamento en la pintura tiene carácter predominantemente expresivo, pero por su origen es una estilización de objetos reales. Carácter sumamente expresivo tienen algunas obras de la pintura abstracta, que separa las significaciones, y en particular la emocionalidad, de la naturaleza, y busca su expresión en composiciones no figurativas de colores y formas (Malevič, Mondrian). La complejidad de las relaciones entre imagen y expresión se ve con particular claridad en la ópera, que presenta escenas de la vida (»imágenes«), y, sin embargo, por su concepción musical, tiende a la expresión. En la literatura, la expresión aparece sobre todo, junto con la imagen, en la poesía. El aspecto fónico de la lengua (ritmo, rima, eufonía, entonación), y a veces también la presentación gráfica, hacen más intensa la plasticidad sensorial, independientemente de la imagen. En la poesía lírica, la expresión puede hasta llegar a predominar sobre la imagen.



6. Las obras literarias (folklóricas y cultas). Las bellas letras (la literatura artística) y la literatura comunicativa (no artística). El conocimiento científico y la intelección artística

La comunicación lingüística corriente se realiza en situaciones conocidas a los hablantes. Estas situaciones —para distinguirlas de las manifestaciones lingüísticas mismas las llamamos extralingüísticas— no consisten sólo en circunstancias y hechos exteriores (por ejemplo el medio ambiente y sus elementos), sino también en las relaciones entre los hablantes, el conocimiento de hechos que forman parte del objeto de la conversación, etc. Con respecto a estas situaciones formulamos nuestros deseos, nuestras informaciones, nuestras preguntas. Nuestras manifestaciones lingüísticas pueden ser, por lo tanto, elípticas, llenas de »sobrentendidos«, de expresiones que se refieren o aluden a cosas consabidas o vistas. Para los que no conocen la situación extralingüística respectiva, tales manifestaciones resultan incomprensibles, por »incompletas«.

Con el término de obras literarias[2] designamos, en cambio, las manifestaciones (comuni-

[2] En los idiomas eslavos *slovesnost,* en alemán *Wortkunst,* es decir arte de la palabra.

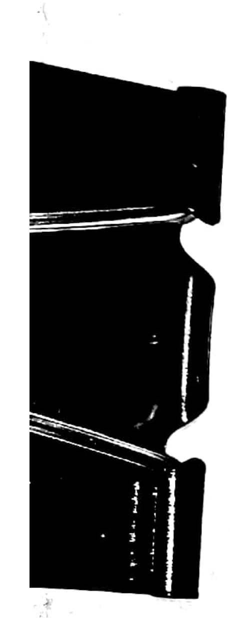
caciones, enunciaciones) lingüísticas independientes de las situaciones inmediatas características para el trato corriente. Tales obras, sea que formen parte de ceremonias tradicionales (es lo que ocurría en el pasado remoto), sea que valgan por sí mismas, se dirigen a oyentes o lectores. En estas obras, la comunicación o enunciación lingüística es completa, hasta el punto de tener sentido y vigencia independientemente de las circunstancias exteriores que presidieron su nacimiento, o supone sólo lo que pueden saber la mayoría o parte decisiva de los perceptores.

En el pasado remoto, todos los productos del arte de la palabra nacían y existían como manifestaciones orales. Algunos han pervivido hasta hoy en cuentos y canciones populares; los designamos todos con el término genérico de literatura oral (popular, folklórica). Las obras de este tipo se propagaban por comunicación oral (aproximadamente como hoy las anécdotas), y su percepción se realizaba por audición. Con la invención de la escritura surgieron obras literarias escritas, que se divulgaban primero en copias, más tarde en ejemplares impresos. La percepción de estas obras se realiza por medio de la lectura en alta o baja voz.



Pero con el término literatura no sólo se entiende a veces obras de arte, o sea, obras de bellas

letras, sino también el vastísimo campo de obras literarias no artísticas: periodismo, trabajos científicos, etc. En algunos idiomas, las obras de este tipo se designan con una denominación común: *věcná literatura* en checo, *Sachliteratur* en alemán; en español sería tal vez posible darles el nombre de *literatura comunicativa*.



Entre los dos campos hay muchos puntos de contacto, ya que todos los productos de la literatura usan el mismo material: el lenguaje. Por ejemplo, las formas estilísticas que pueden considerarse como básicas —la descripción, la narración, la reflexión— aparecen no sólo en las bellas letras, sino también en la literatura comunicativa, aunque con función e intención distintas. La literatura comunicativa difiere de las bellas letras por su objetivo: sus productos nos informan directamente (no por medio de representaciones sensibles) y, dentro de lo posible, exacta y objetivamente, sobre hechos o fenómenos de la naturaleza y de la vida social, y eventualmente nos conducen al conocimiento teórico (científico) del mundo. En un pasado ya relativamente remoto, entre las obras de los dos campos no había límites tan claros como hoy, ya que no existía una concepción tan especializada de las actividades humanas. Pero incluso en nuestro tiempo hay formas

de la literatura comunicativa que tratan de llegar al conocimiento usando recursos y procedimientos propios de las bellas letras (el ensayo, el reportaje artístico, etc.).

Para poder entender cabalmente la diferencia entre la ciencia (la literatura científica, comunicativa) y el arte (las bellas letras) es preciso fijarse en los resultados a que conduce cada uno de estos dos modos de apropiarse el mundo. En las obras de la literatura científica, nuestro conocimiento se hace tanto más hondo cuanto más nos alejamos de los fenómenos singulares y del mero informe sobre acciones y procesos singulares, para llegar a la formulación abstracta de leyes que rigen la naturaleza y la sociedad. La forma concreta del mundo se esfuma, siendo sustituida por conceptos, que son generales, pero exactamente definidos. Dentro de lo posible tratamos de expresar las leyes o las relaciones por medio de fórmulas —matemáticas, químicas, etc. En cambio las obras de bellas letras, lo mismo que todas las obras de arte, tienen carácter concreto, individual, irrepetible. Eso no significa, sin embargo, que la expresión o la imagen artística no posean la facultad de llevarnos a conclusiones generales sobre el mundo y el hombre.

En el *Lazarillo de Tormes,* por ejemplo, se cuenta el destino de un ser concreto, un caso

singular. Pero el desconocido autor presenta (ya en el prólogo) este caso singular como ejemplo, y así nos invita explícitamente a sacar de él conclusiones generales: »... porque consideren, los que heredaron nobles estados, cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto«. Lo mismo hace Mateo Alemán, al presentar su relato de la vida de Guzmán de Alfarache como »atalaya de la vida humana«.

Pero las conclusiones que deducimos de las obras de bellas letras no aparecen siempre y necesariamente expresadas en esta forma explícita. Al contrario, en general están presentes sólo implícitamente en el texto y las sacamos nosotros mismos, sin la ayuda directa del autor, al buscar el sentido de la obra. Molière no nos dice directamente en sus comedias que el amor desmesurado al dinero *(El Avaro)*, la hipocondría *(El enfermo imaginario)* o la hipocresía religiosa *(Tartufo)* son cualidades que destruyen las relaciones humanas normales. Pero la trama de la acción, los personajes y las escenas que la materializan, nos llevan a tal conclusión, ya que Molière, por medio de todo ello, pone al desnudo y al ridículo la monstruosidad de esas aberraciones morales.

El arte, en una palabra, no necesita definir, y sin embargo nos lleva, por caminos que le son propios, a la intelección del mundo.

Además, las conclusiones y los juicios que nos ofrece el arte tienen carácter y, con frecuencia, valor distintos de los conocimientos y juicios alcanzados por procedimientos científicos. Si, por ejemplo, Pablo Neruda, al concluir su poema, dice que »...en nosotros mismos... está el pez, está el pan, está el milagro«, no expresa, por cierto, verdades o conocimientos que puedan resistir al análisis científico. Pero si, al leer el poema, hemos conocido las vivencias del poeta, ricas en percepciones, ideas, emociones y sentimientos concretos, irrepetibles, si conocemos su concepción del mundo, susceptible de ver el mar por el prisma del trabajo humano que un día, cuando los hombres hayan arreglado »su gran problema«, llegará a dominar el mar, y si además todo eso está expresado en una manifestación lingüística artísticamente organizada, que cautiva nuestros sentidos, nuestros sentimientos, nuestro entendimiento, entonces el poema nos arrebatará por la fuerza de su visión humanizadora del mundo, y todo en él nos parecerá verídico.



Pero fijémonos en otra diferencia entre la ciencia y el arte. La ciencia —con la única excepción de la filosofía— orienta y concreta su

esfuerzo cognoscitivo en campos de investigación exactamente delimitados, que, con la evolución de la humanidad, van haciéndose siempre más estrechos. El mundo de estos campos o disciplinas está cerrado para el que no conoce sus sistemas terminológicos respectivos. En cambio el artista, y particularmente el escritor, aun cuando trate de un tema limitado, no sólo ensancha nuestra percepción concreta del mundo, sino que con frecuencia contribuye a la intelección de la vida y del destino humano en su totalidad.

En el poema de Neruda se habla de un tema limitado: el mar. Y, sin embargo, este poema nos dice, por medio de las vivencias de su autor, algo esencial sobre la situación del hombre en el mundo en general, sobre la propia condición humana. Molière nos ofrece en sus comedias cierta valoración de algunas deformaciones morales, y esta valoración contiene al mismo tiempo una visión global o total del hombre y todos sus comportamientos o acciones posibles. Por eso algunos héroes de las comedias de Molière no son sólo cómicos; son también trágicos, ya que viven una vida deformada, una vida que carece de plenitud; una vida, en el fondo, inhumana.

Gracias a esa tendencia a aprehender el destino humano como totalidad, las grandes

obras literarias siguen atrayendo nuestro interés, aun cuando expresan ideas que han sido superadas por la evolución ulterior de la humanidad (por ejemplo ideas mitológicas o religiosas).

7. *La función de la literatura*

Volvamos una vez más sobre el problema de la apropiación estética en las obras literarias. En el poema de Neruda, el mar es objeto del *conocimiento estético.* Pero en el poema aparece también (por ejemplo, en las metáforas) la *expresión estética* de sensaciones subjetivas que la contemplación del mar despierta en el poeta. Y el poema, por fin, contiene determinada *valoración estética* del mar, inspirada por las ideas revolucionarias que profesa el autor. Estos tres aspectos de la »comunicación« estética están presentes conjuntamente en casi todas las obras literarias. Casi siempre, aunque en infinitud de formas, se realiza en la obra la confrontación subjetivo-objetiva con el mundo, acompañada de cierta valoración.

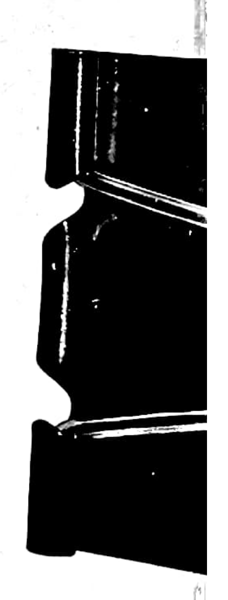
Sin embargo, las proporciones y las relaciones mutuas de estos tres aspectos son, en obras concretas, extremadamente variables. Hay obras en las cuales el autor quiere ante todo hacernos conocer y entender cierta realidad

objetivamente dada. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *Papá Goriot,* de Balzac, en *La guerra y la paz,* de Tolstoi, en *Martín Rivas,* de Blest Gana. En otras obras se hallan en el primer plano experiencias, emociones o actitudes subjetivas de un ser individual (los poemas citados de Gabriela Mistral y de Jorge Carrera Andrade, *El estudiante de Salamanca,* de Espronceda). Y hay, por fin, obras que tienen por objetivo principal el ofrecernos una valoración ideológica (moral, religiosa, filosófica, política) del mundo, del destino y el comportamiento humanos (por ejemplo, las fábulas de La Fontaine), la expresión artística de cierta relación o idea que el autor rechaza o aprueba (por ejemplo, la idea de la humanidad amenazada por el fascismo en las obras dramáticas de Karel Čapek, o la idea de la lucha revolucionaria en los poemas de Nicolás Guillén), o la presentación de un personaje cuyo comportamiento puede considerarse como modelo para el desarrollo del hombre o de una colectividad (por ejemplo, el personaje de Manuel Rodríguez en *Durante la Reconquista,* de Blest Gana).

El poema de Pablo Neruda contiene los tres aspectos, pero predomina en él la concepción ideológica del mundo, es decir, el aspecto valorativo. El poeta moldea su imagen del mundo de acuerdo con las ideas de la revolución

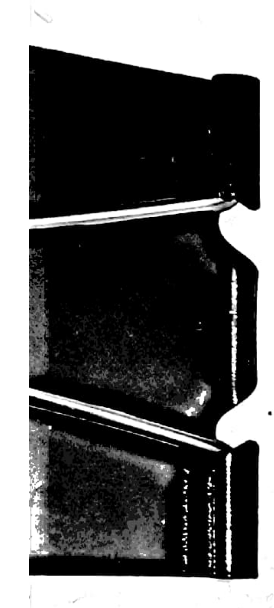
proletaria, y éstas determinan su visión del mar. En el poema de Jorge Carrera Andrade, en cambio, la imagen del mar está determinada por la actitud subjetiva, pesimista o resignada, del poeta, por su sensación de impotencia frente a las fuerzas desconocidas que hacen del océano (y del hombre) un »prisionero infinito«; lo que predomina, es, pues, la expresión. Eso no significa, sin embargo, que el poema no contenga ningún conocimiento del mundo objetivo (el mar) y que no se desprende de él ninguna valoración del destino humano.

La preponderancia de uno de los tres aspectos —el conocimiento objetivo, la expresión subjetiva, la valoración normativa— influye naturalmente en el modo de la creación literaria.



El conocimiento objetivo tiene por fin la aprehensión y la intelección artística de la realidad. Uno de los caminos que conducen a este fin es la reproducción externa, muy detallada en obras de algunos autores, de hechos o elementos de esa realidad (personajes, medio ambiente, acciones). Pero también es posible prescindir del detalle y reducir la reproducción de la realidad a algunas pocas cualidades que el autor pone de relieve y generaliza (de un modo análogo al del caricaturista). El escritor puede, por fin, presentar a los personajes y las acciones con multitud de rasgos individuales, y sin em-

bargo, tratar de aprehender cualidades humanas o fenómenos sociales que posean valor general, caracterizando a grupos humanos o procesos sociales de cierta época, de cierto lugar. Es éste un procedimiento que conocía muy bien Cervantes. Sancho Panza posee una rica gama de cualidades individuales, y sin embargo, el autor del *Quijote,* según sus propias palabras, da en él »cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas«. También doña Perfecta, en la novela de Galdós, aparece como individuo dotado de un rico conjunto de cualidades personales; y sin embargo, este personaje femenino representa a toda la España tradicional y tradicionalista. Este modo de creación se llama *tipización.*



La expresión subjetiva tiene por base percepciones, vivencias y reflexiones individuales. La intelección artística de la vida y del mundo se realiza, en este caso, por medio de la *subjetivización,* se deduce de las sensaciones del individuo, que, en su conciencia, refleja el mundo, que busca el sentido de su propio destino, que confronta con la realidad sus ideas y anhelos. La expresión subjetiva puede tener la forma de una sencilla evocación de vivencias personales (éste es, por ejemplo, el caso de varias de las »Rimas«, de Bécquer). Pero, con ayuda de la

fantasía, puede ser desarrollada en acción *(El estudiante de Salamanca,* de Espronceda), en mundos autónomos de visión poética. Y puede incluso nutrir a extensas composiciones novelescas que sacan al primer plano el mundo psíquico de sus héroes (cf. por ejemplo, el monólogo interior en la novela *Ulises*, de Joyce).

La literatura de orientación valorativa tiene una vieja tradición. En tiempos remotos, cuando el hombre poseía conocimientos muy limitados sobre el mundo y no era capaz de explicar y dominar las fuerzas de la naturaleza de las cuales dependía su vida, sometía su comportamiento a ciertos conjuntos de ideas, reglas morales, imperativos y prohibiciones de orden religioso. El arte y la literatura contribuían a formar esos conjuntos de valores (normas vitales), a fijarlos y a educar al hombre de acuerdo con sus principios. Más tarde el criterio religioso (o mitológico) fue sustituido en la literatura por el criterio de la moral práctica y la filosofía.



Los escritores que crean obras de este tipo se sirven de hechos de la vida real para adaptarlos a cierto ideal, para ilustrar con ellos cierta tesis, para demostrar en ellos la validez de su concepción filosófica (mítica) de los problemas fundamentales del hombre y de la sociedad. La literatura de este tipo usa, entre otros recursos

y procedimientos, la glorificación, la heroización, y con frecuencia también la *idealización* de valores morales, ideas, acciones, personajes.

La literatura valorativa dio vida a numerosos héroes hechos según cierto patrón (héroes standard), que, en situaciones cortadas también según cierto patrón (situaciones standard), superan todas las dificultades y obstáculos. Han sido, sucesivamente, caballeros, robinsones y cowboys o detectives. Los lectores proyectan, en los apasionantes destinos de estos héroes, sus humanos anhelos de grandeza, gloria, brillantes hazañas, valor, ingenio.

En el otro polo de la literatura valorativa se hallan imágenes —con frecuencia fantásticas (o utópicas, o alegóricas)— que representan situaciones, caracteres, relaciones y conflictos extremados, límites, con la intención de descubrir y enjuiciar por medio de ellos problemas básicos de la existencia del hombre, de la moral, del comportamiento humano y sus leyes. Tal forma tenían ya las antiguas tragedias griegas, cuya analogía moderna aparece, por ejemplo, en las novelas y los dramas de Karel Čapek *(R. U. R., La enfermedad blanca, La guerra de las salamandras, La madre)* o en los dramas de Dürrenmatt *(Los físicos).*

Cada uno de los tres modos de la apropia-

ción estética corresponde a una de las tres funciones básicas de la literatura, que son la *cognoscitiva*, la *expresiva* y la *valorativa*.

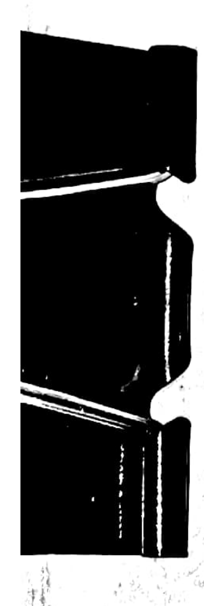
Ahora bien, el conocimiento, la expresión y la valoración tienen en la literatura (y en el arte en general) un carácter particular, estético, y no es posible confundirlos, en ningún caso, con el conocimiento científico, con la expresión auténtica de la vida psíquica del autor o con la acción educativa directa. A veces ocurre que se subraya una de las funciones de la literatura, o que la literatura se reduce a ella sola. Tal reducción se explica por las necesidades de la sociedad en situaciones particulares. Pero en realidad la reducción de la literatura a una sola de sus funciones significa siempre subestimación de sus posibilidades, incomprensión de su importancia social en toda su extensión.



Al hablar de la literatura no debemos nunca olvidar que se trata de una actividad humana creadora, un producto de la fantasía, del ingenio, y, en fin de cuentas, también de la habilidad humana. Igualmente, la percepción de obras concretas se basa en el supuesto de que la literatura debe interesar, y eventualmente divertir. Eso vale incluso para obras cuyos autores aspiran a llegar, por medio de la creación literaria, a la intelección de los gran-

des problemas del mundo y de la existencia humana.

Por otra parte hay obras que se basan sobre todo en el juego, en la invención, la agudeza. El arte literario se aprovecha, por ejemplo, de juegos de las palabras, inventa soluciones inesperadas de la acción combinando ingeniosamente las relaciones entre los personajes, etc. En eso consiste, por ejemplo, el encanto de las novelas policíacas, de las cuales se ha dicho que traen diversión y tensión parecidas a las que produce el juego de ajedrez.



II

La estructura de la obra literaria

1. La obra literaria como todo. El contenido y la forma. Los componentes (planos) *de la estructura literaria*

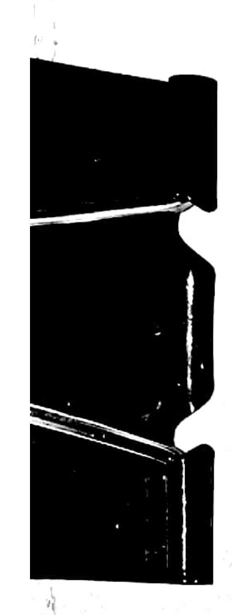
El todo básico, en la literatura, es la obra literaria. En general, el autor la crea como un todo, y el lector la percibe también como tal. La percepción de la obra se realiza en el tiempo; las distintas partes de la obra, las distintas situaciones y los distintos personajes adquieren plena significación y pleno sentido sólo cuando hemos terminado la lectura; y sólo en ese momento podemos también llegar a entender el sentido (la idea) global o general de la obra.



Entre el comienzo y el final de la obra hay, pues, siempre cierta tensión, mayor o menor, que mantiene despierto nuestro interés. La lectura, sin embargo, necesita nuestra participación activa; sin ella no podríamos entender cabalmente las distintas palabras, frases, partes del texto; no podríamos ir moldeando,

en nuestra mente, la fisonomía y el carácter de los distintos personajes; no podríamos comprender el papel de las distintas situaciones; y no podríamos, en particular, descubrir el sentido general de la obra, que, como ya se ha dicho, no aparece necesariamente formulado en forma explícita.

El autor crea su texto de tal manera que los perceptores, al leerlo, puedan entender las significaciones que él mismo, al escribirlo, quería poner en él. Pero este objetivo se cumple siempre sólo hasta cierto punto; en el texto hay (o quedan) siempre cosas que admiten interpretaciones distintas de la intención del autor; y hay en él cosas a las cuales da significación concreta el propio lector, de acuerdo con sus experiencias, sentimientos, ideas y anhelos individuales.



Se suele decir que la obra literaria tiene su contenido y su forma. Con el término contenido se designan las realidades, representaciones, sentimientos e ideas que forman el objeto de la comunicación literaria. El modo que usa el autor para dar expresión artística a esta comunicación se llama forma. En la obra literaria no puede haber contenido sin forma, ni forma sin contenido. Al estudiar el contenido debemos siempre tener presente que éste se nos hace accesible y cabalmente comprensi-

ble sólo por medio de su forma. Y analógicamente, la forma se hace patente (»visible«) sólo a medida que vamos conociendo y entendiendo el contenido. Además, debemos siempre tener presente que en la creación literaria el contenido influye en la forma y la forma influye en el contenido.

En el poema de Gabriela Mistral, la necesidad de expresar cabalmente el sentimiento que constituye su contenido, ha influido indudablemente en la composición (distribución en tres parejas de estrofas paralelísticas), que pertenece a la forma. Y esta composición (que dio a la autora la posibilidad de insistir en ciertos motivos, reiterándolos y encadenándolos en un proceso de gradación), por su parte, ha aumentado sin duda la eficacia poética del contenido.

La interdependencia del contenido y la forma aparece con particular claridad en obras que llegan a tener dos (o más) formas. Al ver, por ejemplo, el arreglo teatral o cinematográfico de una obra que conocemos como novela, nos sentimos con frecuencia defraudados, ya que la obra nos parece mutilada. En realidad, el contenido tuvo que adaptarse a las exigencias de la nueva forma (si no puede adaptarse, la tentativa de darle nueva forma fracasa).

La obra literaria es un todo complejo cuyos componentes (elementos, partes) se condicionan mutuamente. Un todo de este tipo se llama estructura. El condicionamiento mutuo se manifiesta en el hecho de que elementos puestos de relieve preponderan sobre los demás; dentro de la obra hay, pues, elementos dominantes y elementos subordinados, es decir, cierta jerarquía. Si en una obra determinada el autor pone en primer plano la acción, los personajes se hallan subordinados a ésta, sirven para su desarrollo. En otra obra, en cambio, la acción puede estar subordinada a los personajes.



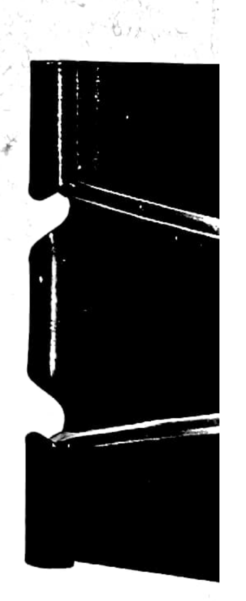
Hablando en general, cada elemento de la obra está vinculado por relaciones recíprocas (directas e indirectas) con los demás, y con el todo, o sea, desempeña en la obra cierta función. Por ejemplo, los arcaísmos (expresiones, construcciones sintácticas y giros anticuados) pueden servir para la caracterización de los personajes (en la novela histórica), pero pueden servir también para matizar el lenguaje de toda la obra; en cada uno de estos casos poseen función distinta.

Para poder orientarse en la complejidad de las relaciones que existen dentro de la obra literaria es útil agrupar los elementos que participan en la configuración de la estructura en tres estratos. Los tres están siempre presentes

en la obra y se interpenetran mutuamente. Podemos separarlos sólo en la teoría, al proyectar cada uno de ellos en un plano especial; se trata de los planos que siguen:

A. *El plano lingüístico.* La obra literaria no puede existir sin texto lingüístico. Al decir lengua, pensamos en fonemas, sílabas, palabras, frases, enunciaciones, que poseen su aspecto fónico y semántico.

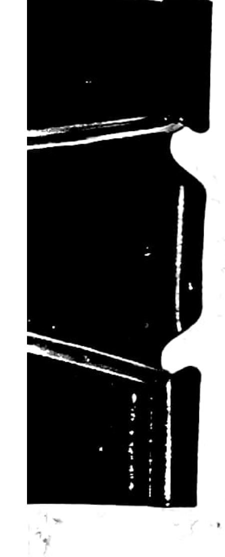
B. *El plano temático.* Por medio de la lengua, en la obra literaria, se expresan o traducen en imágenes fenómenos diversos: cosas, seres humanos, estados de ánimo, sentimientos, ideas, etc.



C. *El plano de composición.* Este plano se nos revela cuando buscamos la organización de los elementos lingüísticos y temáticos en el conjunto de la obra. Existen recursos y procedimientos específicos que sirven para construir la obra como un todo ordenado, y contribuyen a expresar el sentido de éste.

Hemos citado los tres planos en el orden en que puede darse cuenta de ellos el lector. Este comienza con la percepción de los signos lingüísticos; a través de ellos penetra en el plano temático; y a medida que se le revelan los elementos de éste, va enterándose de la composición, llegando a conocerla enteramente sólo al terminar la lectura (y sólo en este momento

puede darse cuenta cabal y completa del carácter y el sentido generales de la obra). El autor, en cambio, sigue generalmente un camino distinto: al ponerse a escribir ya tiene en su mente el objeto y la idea que quiere expresar o traducir en forma de imágenes; por eso parte del plano temático, y, durante el proceso de creación, materializa a éste en el plano lingüístico y el de composición.



La unión inseparable del contenido y la forma caracteriza a todos los elementos de la obra, de manera que ninguno de los tres planos puede considerarse como perteneciendo sólo a la forma o al contenido. El que más cerca está del contenido es el plano temático; pero incluso cada elemento temático es, en la realidad de la obra, inimaginable sin su forma. Y los planos lingüísticos y de composición, por su parte, no pueden ser considerados como mera forma: los fenómenos lingüísticos tienen su aspecto semántico, que los relaciona con el contenido; y el contenido (recordemos el poema de Gabriela Mistral) influye también en la composición.

2. *El plano lingüístico*

La lengua es, en la obra literaria, el material básico de construcción. A diferencia de los auto-

res de la literatura comunicativa, los creadores de las bellas letras no se limitan a la lengua literaria (aunque ésta suele constituir incluso para ellos la base de la manifestación lingüística). Pueden explotar toda la riqueza de la lengua nacional, es decir, también sus formas coloquiales y sus dialectos, regionales o sociales (jergas). Al lado de obras escritas enteramente en lengua literaria hay otras en las cuales el autor se expresa en la lengua literaria, mientras que en el habla de sus personajes aparecen elementos coloquiales o dialectales (p. ej., la novela *Paralelo 53 Sur*, de Juan Marín); y hay por fin obras escritas enteramente en formas dialectales o coloquiales (José Hernández: *Martín Fierro*). En las literaturas hispanoamericanas existen muchas obras (de orientación nativista y social) escritas en español, pero salpicadas de expresiones indias o negras (algunos poemas de Nicolás Guillén, la novela *Yanakuna*, de Jesús Lara); en algunos casos sería casi posible hablar de bilingüismo.



El autor tiene en general varias posibilidades y depende de él cuál de ellas escoge para realizar su intención artística. Con los elementos escogidos elabora el plano lingüístico, dando a toda la obra un estilo (lingüístico) más o menos homogéneo.

En las obras de bellas letras, la selección

de elementos y recursos lingüísticos se realiza desde un doble punto de vista:

a) el de la *organización fónica del texto;*

b) el de la comunicación, es decir, de la *organización semántica del texto.*

En la práctica, los dos criterios no se aplican siempre en igual medida. Pero en todo caso el primero de ellos es característico para la literatura artística (y en particular la que está escrita en verso), separando a ésta de otras manifestaciones lingüísticas. El efecto estético del aspecto fónico forma una parte inseparable del efecto estético general del texto literario artístico.

Por lo que se refiere a la organización fónica del texto, la selección se realiza con respecto a la

a. *eurritmia,* o sea, elementos capaces de medir regularmente el tiempo y crear así el ritmo;

b. *eufonía,* o sea, elementos capaces de producir agrupamientos de fonemas que puedan tener efecto estético.

El principio de la *eurritmia* acerca las obras literarias a las artes en las cuales el ritmo constituye la base de toda expresión artística, vale decir, a la música y al baile. De la eurritmia trataremos con más detalles al hablar del verso.

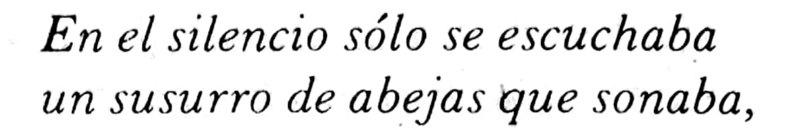
En lo que toca a la *eufonía*, la selección puede ser negativa o positiva. Es negativa cuando el autor sólo cuida de evitar agrupamientos de elementos fónicos que se sienten como desagradables o cacofónicos (tal efecto producen por ejemplo agrupamientos de los mismos fonemas o sílabas: »no sé por qué está tan tonto Tomás«); en ciertos casos, sin embargo, incluso la cacofonía puede tener función estética. Mucho más importante es la organización positiva de elementos fónicos, o sea, la repartición o repetición regular de fonemas, grupos de fonemas, sílabas (p. ej., en la rima), palabras, frases o versos enteros. El procedimiento llamado orquestación (o instrumentación) fónica lleva a veces a figuras muy complicadas, que determinan la »musicalidad« de ciertos textos (en particular de ciertos textos versificados). Por ejemplo en el verso siguiente de Góngora:

Infame turba de nocturnas aves,

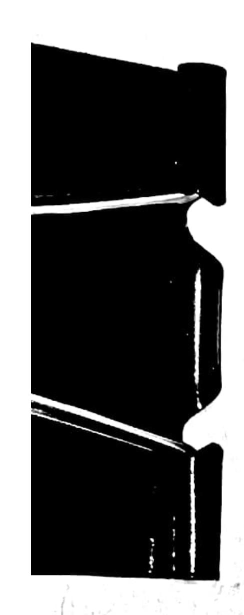
a e tur tur a e

hay una repartición simétrica de fonemas (grupos de fonemas), lo que produce vigoroso efecto fónico (esta repartición, además, aumenta la cohesión del verso).

En general, la eufonía matiza también el aspecto semántico del texto (en el caso citado aumenta indudablemente la fuerza expresiva del verso), y a veces hasta posee efecto onomatopéyico (*onomatopeya:* fenómeno que se produce cuando los fonemas de una palabra sugieren acústicamente el objeto o la acción que significan; éste es, por ejemplo, el caso de los verbos susurrar y murmurar). En los versos de Garcilaso:



En el silencio sólo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba,



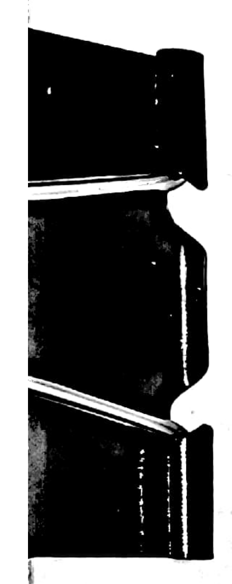
la repetición de las fricativas expresa el silencio (en tales casos se habla a veces de simbolismo de los sonidos) y evoca el ruido característico de las abejas (a producir este efecto contribuye también la consonante *rr).*

El procedimiento eufónico más frecuente es la reiteración de palabras, que, al mismo tiempo, significa intensificación semántica. Tal intensificación es evidente en el verso de Pablo Neruda, »dice no y no y no«. La repetición y agrupación de palabras entre las cuales hay parentesco etimológico, o sencillamente semejanza fónica casual, se llama *paranomasia:* »Alumbra, lumbre de alumbre...« (Miguel Angel Asturias).

En la repetición de palabras se basan también ciertas figuras que tienen por objetivo subrayar estilísticamente la construcción sintáctica o versal. La repetición al principio de dos o más versos (oraciones) se llama *anáfora:* »Te obligaremos, mar, / te obligaremos, tierra« (P. Neruda). La repetición al final de versos u oraciones se designa con el término de *epífora:* »Desdichado el Estado cuya cabeza, o no se precia de Príncipe, o se precia de más que Príncipe« (Saavedra). Y cuando al comienzo de un verso u oración se repite el final del verso (oración) precedente, hablamos de *anadiplosis:* »Por un clavo se pierde una herradura, por una herradura un caballo. . .«.

A veces, especialmente en textos poéticos (versificados), se repiten grupos de palabras, e incluso oraciones o versos enteros. Por ejemplo en el poema citado de Gabriela Mistral se repite tres veces el verso »Lávalo, mar, lávalo, mar«. Verso suelto, dístico o estrofa corta que se repiten al final de las estrofas de algunas composiciones líricas, reciben el nombre de *estribillo.* Hablando en general, la repetición, además de su función eufónica, suele tener carga semántica e incluso puede desempeñar su papel en la composición.

En lo que toca a la organización semántica del texto, la selección de los elementos lingüís-

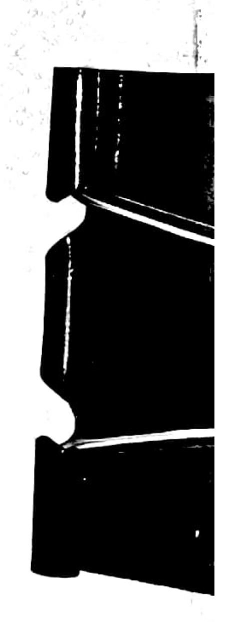


ticos es patente para el lector particularmente en el campo del léxico, o sea en la elección de las palabras, en el acto de *denominación*. Naturalmente, la denominación está subordinada a la intención artística general. El artista escoge las palabras y los giros no sólo con respecto a la exactitud semántica de la denominación, sino también con respecto a la concepción artística general de su obra. ¿Predominará en la obra el conocimiento objetivo, o la expresión subjetiva, o se tratará de un llamamiento dirigido al lector? ¿Será la obra de tono grave, y tendrá su gravedad carácter reflexivo, o emotivo? ¿O, al contrario, será el tono de la obra humorístico, o irónico? ¿Deberá la obra evocar el sabor y el color de determinado ambiente histórico, o local, o social? ¿Será escrita en verso, o en prosa? ¿Se amoldará a determinado género literario?

La respuesta a estas preguntas determina la elección de elementos y procedimientos que deberán caracterizar a todo el texto. Decide si el autor va a usar estilo narrativo, o descriptivo, o discursivo; si va a optar por la forma monológica, o dialogística. Los elementos y procedimientos usados en el texto influyen en los que deberán caracterizar a los distintos contextos que lo integran: en una manifestación monológica, por ejemplo, en la novela, hay diferencias

entre el lenguaje del autor (el contexto del autor) y el habla de los personajes (el autor puede identificarse con su personaje y narrar en primera persona, lo que supone un estilo especial); hay también, o puede haber, formas varias de los discursos directo, indirecto e indirecto libre, de monólogos interiores.

A determinar el carácter estilístico del texto contribuye también la sintaxis. Si en un texto predominan construcciones paratácticas, su efecto será distinto del texto en que prevalecen construcciones hipotácticas, o del texto cuya sintaxis se basa en conjuntos complejos y sabiamente equilibrados —períodos (característicos por ejemplo para el estilo renacentista). La preponderancia de construcciones nominales da al estilo un matiz distinto del que producen las construcciones verbales. Su importancia tiene también el orden de las palabras (la alteración del orden normal se llama *hipérbaton)* y la articulación de la frase. El orden objetivo consiste en colocar el núcleo de la enunciación al final. Cuando, al contrario, la frase empieza con él, se trata del orden subjetivo; en este caso, la enunciación adquiere matiz expresivo (»Las oscuras golondrinas volverán« —»volverán las oscuras golondrinas«). El carácter del estilo depende, por fin, de la densidad semántica, o sea, del grado de acumu-



lación de significados en la oración; a veces, la acumulación es sólo aparente, ya que el autor, en realidad, apila palabras que poseen el mismo significado *(pleonasmo)*.

Además, los textos literarios difieren entre sí por la actividad del artista en la explotación de las distintas partes del discurso (verbos, adjetivos, etc.). Hay escritores que crean palabras nuevas (neologismos). Entre los estratos léxicos especiales (palabras arcaicas, familiares, expresivas, etc.) que explotan los autores de obras literarias figuran, como categoría aparte, los llamados poetismos, o sea expresiones que se consideran como específicamente poéticas (vívido, fúlgido, níveo, gélido, etc.).



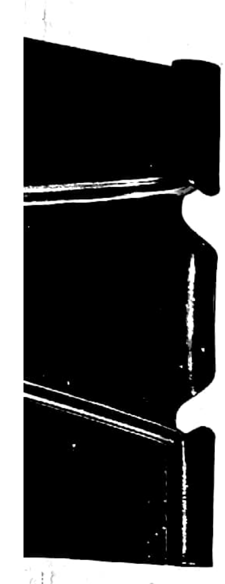
Con el término *epíteto* se designa, en el estilo artístico, el adjetivo calificativo (no el determinativo) que añade al sustantivo por él acompañado una cualidad, o la subraya, pero sin modificar la comprensión ni la extensión de éste (las oscuras golondrinas); el epíteto expresa, con frecuencia, relación valorativa o emocional (pobre mujer). El epíteto que conviene intrínsecamente al sustantivo (la negra noche) se llama *epithetum constans;* es frecuente en la literatura folklórica.

Ahora ya conocemos las condiciones y las circunstancias en las cuales se realiza la deno

minación. En cuanto a la relación con la cosa denominada, la denominación se divide en dos categorías: la *directa* y la *indirecta*. A veces se piensa que la denominación indirecta o figurada es privativa de las bellas letras y que en ella, precisamente, reside la diferencia entre éstas y las manifestaciones lingüísticas que no tienen carácter artístico. Es verdad que la actividad de la expresión artística se manifiesta con particular intensidad en la denominación indirecta, pero no sería posible afirmar que las bellas letras son, para la denominación directa, un campo vedado. En algunas obras, este tipo de denominación aparece como único y exclusivo. Y, con frecuencia, el carácter artístico de la obra está determinado precisamente por la relación entre la denominación directa y la indirecta.

La denominación directa supone selección dentro de una serie de sinónimos. En una serie determinada, el artista busca frecuentemente expresiones que poseen matiz emocional. La emoción puede llevar a la exageración, o sea al uso de *hipérboles:* »ya te lo dije mil veces«; »érase un naricísimo infinito« (Quevedo). Otras veces, al contrario, la delicadeza induce al autor o al hablante a buscar expresiones atenuantes, o *eufemismos:* »finado« (muerto), »no vidente« (ciego), etc. Por razones análogas

u otras, el autor puede recurrir a la *perífrasis* (circunloquios), que se encuentra ya en la mitad del camino entre la denominación directa y la indirecta: »Era del año la estación florida« (primavera; Góngora). A la categoría de las denominaciones directas suele incluirse también la *ironía,* que consiste en usar determinada expresión en sentido contrario al que tiene normalmente: »¡valiente amigo!« La ironía —que, al hacerse más intensa (amarga, insultante), recibe el nombre de *sarcasmo*— nutre a veces obras literarias enteras (muchas obras de Quevedo, por ejemplo).



Los llamados tropos constituyen el tipo más característico de denominación indirecta. Consisten en la sustitución de una denominación por otra, que no se aplica normalmente al objeto (o representación) que se quiere denominar, pero contiene algún elemento que la vincula con él. Si se trata de cualidades o rasgos semejantes, el tropo se designa con el término *metáfora.* Por ejemplo, Jorge Carrera Andrade, en su poema, llama las olas del mar »muchedumbres líquidas«, ya que por su número y por su movimiento se parecen (son semejantes) a las muchedumbres humanas. En el principio de semejanza se basan igualmente otras metáforas que leemos en este poema: »todo un derrumbe de montañas rotas« (las

olas); »tus insectos de luz« (las gotas de agua, al romperse las olas); »yeguadas salvajes que galopan« (las olas).

Hay metáforas en que el elemento semejante, común, que vincula la denominación directa con la indirecta y hace posible la sustitución (puede tratarse, por ejemplo, de un significado accesorio de la palabra respectiva), es evidente. Pero hay otras (especialmente las modernas) en que el autor, gracias a su capacidad de asociación, confronta a dos objetos (y sus denominaciones respectivas) muy alejados, descubriendo al lector una semejanza sorprendente, inesperada, insospechada. Si, por ejemplo, el poeta da a un »pajarillo« la sorprendente denominación metafórica de »arco iris«, se basa en el hecho de que las dos cosas le produjeron un sentimiento similar de ternura.



Carácter metafórico tienen numerosos epítetos: »relámpago mojado« (P. Neruda); »volúmenes diáfanos« (J. Carrera Andrade). El *oxímoron* presenta una variante especial de metáfora y epíteto al mismo tiempo; se produce cuando se juntan en un sintagma, y en sentido figurado, palabras (en general un sustantivo con su adjetivo acompañante) cuyos significados se excluyen mutuamente: la ne-

gra nieve, el silencio elocuente, la soledad sonora, etc.

La denominación metafórica puede aplicarse a acciones verbales: »prisionero infinito que, entre rocas y dunas, / arrastras la cadena perpetua de la espuma« (J. Carrera Andrade).

P. Neruda, en el poema citado, se dirige al océano como a un ser humano, y le atribuye cualidades humanas (»Sal por todas las calles / del mundo / a repartir pescado«). Es éste un caso particular de metáfora, que se llama *personificación*.

La metáfora revela cierta afinidad con el *símil*, o comparación poética, que consiste en cotejar dos cosas entre las cuales hay semejanza, en general por medio de las palabras »cual« o »como«; »corriendo (el pez) frío como / relámpago mojado« (P. Neruda); estas palabras faltan, a veces, especialmente en la poesía popular, y las cosas comparadas sólo se colocan paralelamente una al lado de la otra. El símil puede ser desarrollado en *parábola*, que se basa en la comparación de dos acciones; la parábola es característica para los Evangelios, pero existe también en las literaturas modernas.

Algunos definen la metáfora como »símil abreviado«. En realidad hay metáforas que

no es posible »desarrollar« en forma de símil. Y es que la metáfora, en general, no es un recurso para desarrollar imágenes, sino el producto de una actividad (expresión y valoración estética) inmediata; o, en otras palabras: en la metáfora, la sustitución de la denominación directa por la indirecta, se hace en forma inmediata, sin ninguna especie de grado intermedio (símil).

A excepción de la expresión literaria tradicional (la folklórica, por ejemplo), la metáfora debe poseer cierta novedad, cierta originalidad, cierta capacidad de actualización (semántica). Si no la posee dejamos de percibir el sentido figurado como metáfora poética, y el recurso artístico se convierte en un elemento neutro, no actualizado, de nuestra habla corriente, en metáfora lexicalizada (el sol sale, cae, etc.).



Si entre la cosa denominada y la palabra usada hay una de las relaciones que siguen: causa - efecto; continente - contenido; lugar de procedencia - cosa que de allí procede; materia - objeto; signo - cosa significada; abstracto - concreto; genérico - específico; la cosa poseída - el poseedor; la obra - su autor, el tropo recibe el nombre de *metonimia*. Cuando decimos, por ejemplo, »Tomé una copa de jerez«, se trata de una denominación metoní-

mica, ya que entre la cosa denominada y su denominación figurada no hay semejanza (como en la metáfora), sino que hay la relación »lugar de procedencia - cosa que de allí procede«; análogamente tiene carácter metonímico la denominación figurada en la oración »Estoy leyendo a Balzac«.

También la *sinécdoque* pertenece a los tropos. Se produce cuando, en la denominación indirecta, se sustituye el todo por una de sus partes, o viceversa, por ej.: el chileno es acogedor (los chilenos); los mortales (los hombres).

A veces ocurre que el artista trata de expresar, por medio de un objeto concreto, todo un conjunto de representaciones (es algo análogo a la bandera nacional, que expresa todo un conjunto de atributos propios de un Estado soberano). En tales casos crea *símbolos*. Para descubrir el significado de un símbolo, con frecuencia múltiple, tenemos que recurrir al contexto, y a veces incluso pedir ayuda a nuestra fantasía. Pero no es siempre así. Hay símbolos cuya significación es generalmente conocida. Por ejemplo, el sentido de la denominación simbólica »corazón«, que usa Gabriela Mistral, en el poema citado, es absolutamente transparente para todos los lectores.

En la denominación indirecta pueden ba-

sarse incluso obras enteras. Tales obras poseen un doble plano semántico, o dos planos semánticos. Uno consiste en lo que dice literalmente el texto, y el segundo, en lo que el autor piensa (o quiere decir) realmente. En las fábulas, por ejemplo se habla de animales, pero se piensa en hombres. Este tipo de expresión literaria se llama *alegoría*. También conceptos abstractos (justicia, sabiduría, desgracia, muerte) pueden ser materializados en forma de figuras alegóricas.

De lo que acabamos de decir se desprende que los principios de la denominación no atañen sólo al estrecho campo del léxico. La denominación puede ser concebida como proceso, y servir de andamiaje o soporte para la construcción de la obra entera. Por ejemplo, en el poema citado de P. Neruda, el proceso de la apropiación estética del mar se desarrolla en estrecha conexión con una serie de denominaciones sucesivas: mar - camarada océano - padre mar - viejo mar. Lo mismo vale para el poema de J. Carrera Andrade (o por lo menos para su final): acarreador de sal - conducto de yeguadas salvajes - claro aprendiz - picapedrero azul - prisionero infinito.

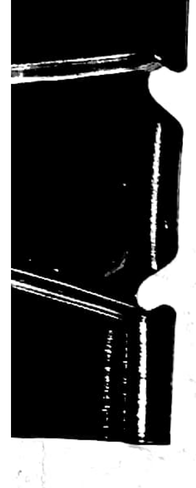


3. El plano temático

También este plano, lo mismo que el lingüísti-

co, depende de la intención creadora, de la concepción estética que trata de realizar el autor. El tema es producto de la selección que hace el artista de una de las posibilidades, casi ilimitadas, que le ofrece la realidad, es decir la naturaleza, la vida social e individual, las vivencias subjetivas.

En general incluimos las obras en campos temáticos. Decimos que el autor ha escogido su asunto (*tema* en sentido estricto de la palabra) en la vida campesina, pequeñoburguesa, obrera, estudiantil o eventualmente, que la obra tiene asunto histórico, actual, fantástico. Otras veces distinguimos asuntos amorosos, psicológicos, policíacos, etc. En el primer caso nos referimos al medio ambiente social o histórico, en el segundo, a la índole de relaciones o conflictos humanos.

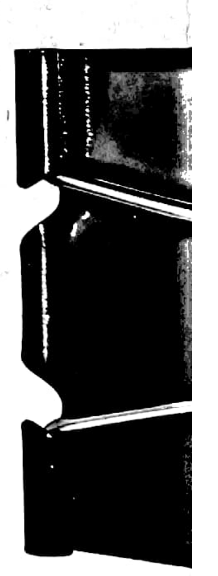


Sin embargo, la integración en un campo temático no nos dice nada sobre la forma concreta que reviste el tema al materializarse. Por eso usamos el término de plano temático, designando con él la realización concreta del tema; es decir la fisonomía concreta de cosas, seres humanos, acciones, ideas y sentimientos que encontramos exteriorizados por medio del lenguaje en una obra determinada.

El poema citado de Pablo Neruda lleva el título de »Oda al mar«, y el mar constituye realmente su asunto. Pero el título no nos dice nada

sobre la fisonomía concreta del asunto nerudiano. Sólo al leer el poema nos vamos dando cuenta de que el poeta, basándose en su conciencia social —que tiene carácter suprapersonal o general— llega a una intelección particular del mar (confrontándolo con los creadores de los valores humanos, sus futuros dominadores).

Esta intelección o concepción ya forma parte del plano temático. Pero la concepción —idea— por sí sola no basta para realizar la obra de arte. El autor tiene que trabajar con numerosos y múltiples elementos de la realidad, a través de los cuales su intención va cuajando en forma concreta. Y es de esta forma concreta que el lector deduce o va deduciendo, a medida que la forma está cuajando, el sentido de la obra. En la »Oda al mar«, la intención artística del autor va cristalizando poco a poco, a través de una larga serie de elementos que nos van revelando al mismo tiempo el sentido del poema.



Los elementos básicos (o más pequeños) del plano temático se llaman generalmente *motivos*. El análisis concreto puede establecer, entre los motivos, cierta jerarquía, por ejemplo la diferenciación entre motivos principales (dominantes, centrales) y motivos subordinados (accesorios, expletivos). Por ejemplo en la primera parte de la »Oda al mar« tiene función dominante el motivo del mar-elemento.

Los otros motivos que integran esta parte se hallan en posición subordinada, sirven para concretizar el principal.

Se podría decir también que Pablo Neruda descompone el motivo principal, analíticamente, en una serie de motivos subordinados. Lo mismo pasa en las otras partes del poema. Sólo al final de él nos presenta, en forma sintética y como conclusión, el motivo de la profecía revolucionaria.



El encadenamiento de los motivos en la obra literaria depende del autor. Sin embargo hay un principio general que resulta de las condiciones mismas del material y que, por lo tanto, tiene que respetar forzosamente toda manifestación lingüística. La única posibilidad que ofrece la lengua es la secuencia cronológica. Por eso ni la percepción global de una cosa o de ser humano puede ser expresada de una vez, sino sólo sucesivamente, por enumeración de elementos o motivos. El autor puede tratar de hacer su expresión más dinámica (por ejemplo, puede encadenar los elementos o motivos en forma de mera yuxtaposición), pero no puede eludir el principio de secuencia cronológica como tal.

La obra literaria es, desde el punto de vista temático, un organismo complicado. Junto con el tema principal puede haber en ella temas accesorios; a veces hay en ella dos o más temas prin-

cipales. En ciertos tipos de obras (por ejemplo, en las novelas), el autor crea o traduce en forma de imágenes mundos complejos de personajes, acciones y medios ambientes. Cada uno de estos mundos consiste de motivos que forman un todo más o menos continuo, o *contexto*. Los contextos respectivos de personajes, acciones y medios ambientes se interpenetran mutuamente, y cada uno de ellos se ramifica: de la acción principal brotan acciones accesorias (episodios), el personaje principal (héroe, protagonista) va acompañado de personajes secundarios; el medio ambiente puede constituir sólo el trasfondo del personaje o de la acción, pero puede también desarrollarse en un todo semántico continuo, que determina las acciones de los personajes o el curso de la acción.

En cuanto a los *personajes*, hay dos modos de realizarlos en el plano temático. El primero consiste en motivos que describen su aspecto exterior y denominan sus cualidades (caracterización directa). El segundo estriba en motivos que relatan o materializan su comportamiento en situaciones concretas (y eventualmente explican la motivación de este comportamiento), su papel objetivo con respecto a otros personajes, su mundo interior (caracterización indirecta).

Las *acciones* se realizan por medio del acon-

tecer (mero movimiento en el tiempo), de situaciones y sucesos, de motivos que producen, aumentan, frenan o suprimen la tensión, de conflictos (que también tienen su motivación) y sus soluciones (desenlace).

El *medio ambiente* consiste de motivos que materializan el mundo exterior, es decir la naturaleza, las relaciones e ideas sociales, en una palabra la atmósfera en que viven los personajes y se desarrollan las acciones.

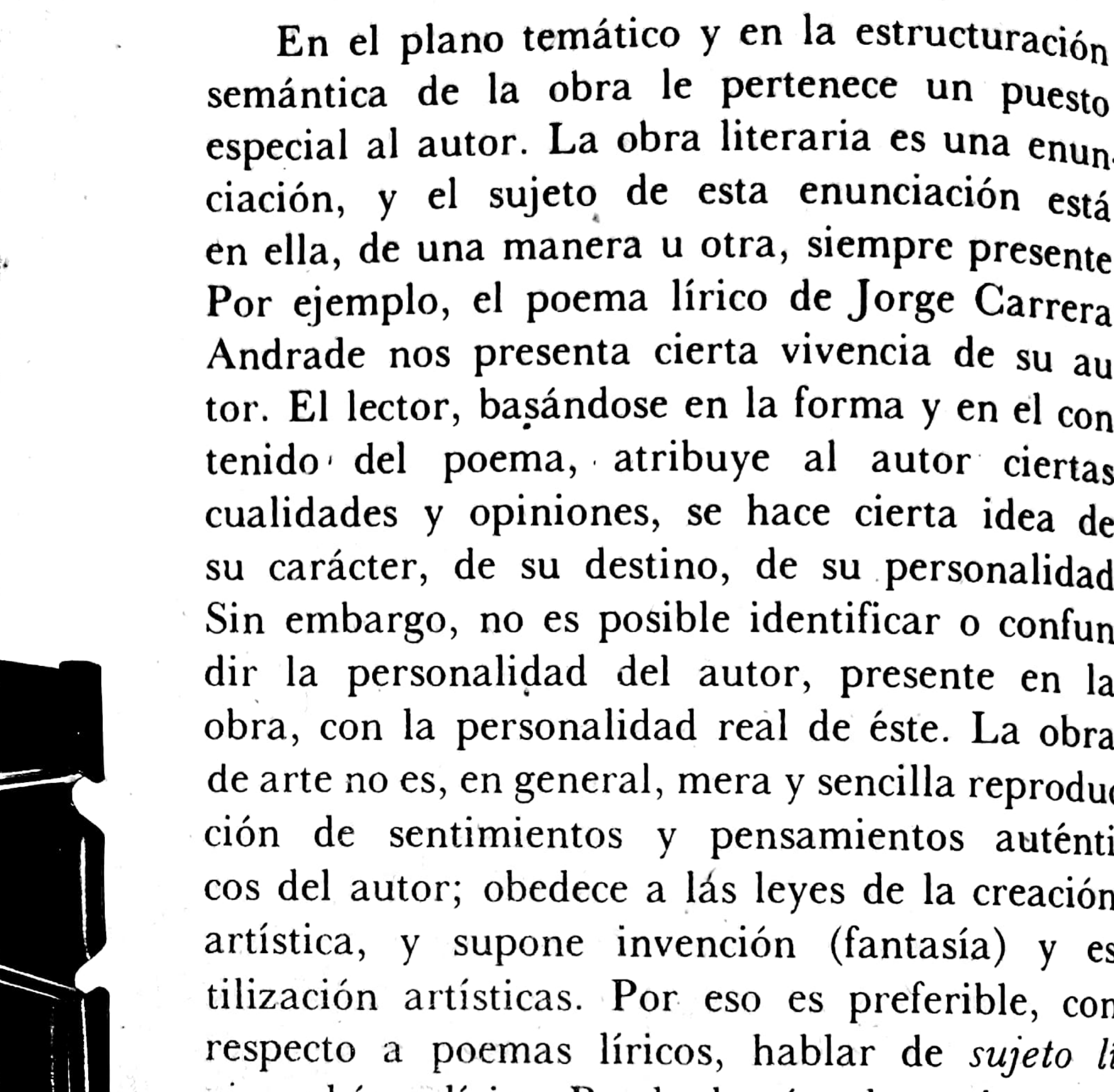
Las relaciones entre los distintos contextos son múltiples y variables. Hay personajes secundarios que, con respecto a los personajes principales o a la acción, funcionan meramente como medio ambiente; pero pueden ser enfocados también como personajes. Los personajes poseen en general cierta unidad, que reside en su carácter; con este término entendemos el conjunto de cualidades morales que determinan el comportamiento y las acciones del personaje. Los caracteres pueden aparecer en la obra como ya definitivamente formados (por ejemplo, la vieja alcahueta en *La Celestina,* de Rojas), pero pueden también ir evolucionando en el curso de la acción (Sancho Panza, Lazarillo de Tormes).

A determinar el plano temático contribuyen las distintas funciones de la creación literaria (mencionadas al final del primer capí-

tulo). El conocimiento objetivo, la expresión subjetiva, la creación de modelos ideales influyen, cada uno a su manera, en la configuración de motivos y la formación de contextos temáticos.

La tipización puede ser consecuente, es decir, puede exigir que personajes típicos actúen en circunstancias (acontecimientos y medios ambientes) típicas. Análogamente, la subjetivización puede exigir que personajes, acción y ambiente sean concebidos como medio para expresar modos personales de vivir y entender el mundo (es lo que ocurre en obras épicas y dramáticas de poetas románticos). La idealización, a su vez, exige imágenes que correspondan a un ideal determinado. Y no se trata sólo de la concepción (»ideal«) de los personajes, sino también de las acciones y de los medios ambientes, que deben ser concebidos de modo de poder comprobar y hacer evidente la grandeza del ideal o del modelo moral.

La historia del arte literario enseña que los tres modos de crear imágenes pueden combinarse. Por ejemplo, el personaje de Pepe Rey, en *Doña Perfecta*, está concebido como representante típico de las tendencias liberales que, en la España del siglo XIX, luchaban por arrancar el poder a las fuerzas feudales; pero tiene rasgos no típicos, idealizados.

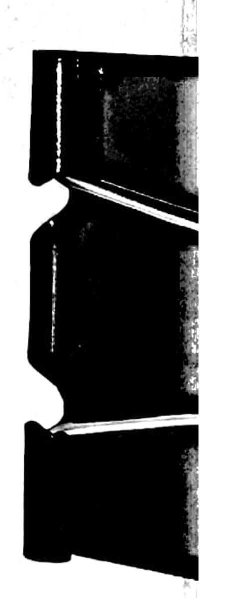


En el plano temático y en la estructuración semántica de la obra le pertenece un puesto especial al autor. La obra literaria es una enunciación, y el sujeto de esta enunciación está en ella, de una manera u otra, siempre presente. Por ejemplo, el poema lírico de Jorge Carrera Andrade nos presenta cierta vivencia de su autor. El lector, basándose en la forma y en el contenido del poema, atribuye al autor ciertas cualidades y opiniones, se hace cierta idea de su carácter, de su destino, de su personalidad. Sin embargo, no es posible identificar o confundir la personalidad del autor, presente en la obra, con la personalidad real de éste. La obra de arte no es, en general, mera y sencilla reproducción de sentimientos y pensamientos auténticos del autor; obedece a lás leyes de la creación artística, y supone invención (fantasía) y estilización artísticas. Por eso es preferible, con respecto a poemas líricos, hablar de *sujeto lírico* o héroe lírico. Por lo demás, el propio autor objetiviza a veces a su héroe lírico, traduce o interpreta sentimientos ajenos.

En los textos épicos, el autor figura (está presente) como *narrador*. Este no sólo decide del modo de narrar, sino que adopta cierta actitud hacia la historia narrada, sus situaciones y personajes (sobre la base de todo eso podemos hacernos una idea de su personalidad). El

autor puede, por su modo de narrar, manifestar su interés por el rumbo de la acción, o sus simpatías por ciertos personajes. Pero también puede narrar de modo impersonal, y hasta guardando cierta distancia. A veces narra de modo impersonal, pero adopta, ex post, una actitud valorizadora, grave o irónica, frente a situaciones y personajes, comentándolos. El narrador tiene, pues, muchas posibilidades de imprimir a la obra carácter y significación particulares.

En el drama, donde los acontecimientos se realizan directamente, es decir, como acciones y diálogos de personajes, la presencia del autor no se manifiesta inmediatamente (a excepción de las acotaciones explicativas, pero éstas figuran sólo en el texto). Sin embargo, incluso en este caso, como en toda obra literaria, atribuimos al autor la selección de los hechos y el modo de presentarlos, el ángulo desde el cual se enfoca la realidad, la concepción ideológica de ésta, y, naturalmente, el sentido de la obra.



El autor, además, da a la obra (o a los distintos motivos y situaciones) determinada concepción semántica, determinado matiz semántico: cómico, trágico, etc.

La *comicidad* tiene su fuente específica (aunque no única) en el desacuerdo entre el contenido y su forma exterior. Ridículo es el rico que se comporta como pobre, y viceversa.

Cómico es el comportamiento de los personajes de Molière: el del hipócrita Tartufo, que finge ser un santo, pero su verdadero carácter es bien distinto; o el del »enfermo sano«, cuya única preocupación es estar rodeado de médicos. La comicidad puede residir en la expresión lingüística (chiste), en personajes, en situaciones (lo cómico situacional); y puede servir de soporte a obras enteras.

La comicidad reviste carácter humorístico cuando es más o menos complaciente, indulgente, y cuando las contradicciones se presentan como sólo parciales y superables.

El humor se convierte en sátira cuando el autor se burla de las contradicciones en el comportamiento humano, en las relaciones humanas o en el organismo social, en tono amargo y negativo. La sátira suele ser despiadada para con los defectos; y suele ser escrita con conciencia de superioridad de parte del autor, convencido de que los tipos humanos, las relaciones y las instituciones sociales puestas en ridículo representan, en realidad, una etapa histórica superada, que ya no corresponden a un ideal más avanzado.

Lo grotesco se produce cuando el mundo (o un mundo) se presenta como desencajado, o sea, cuando seres humanos y relaciones humanas se presentan en situaciones que, en las cir-

cunstancias dadas, aparecen como contrarias a las reacciones esperadas, a las relaciones humanas normales, a la evolución supuesta, a la moral proclamada, etc. Grotesca es, por ejemplo, la carta que, en la novela de Quevedo, escribe a su sobrino el tío del pícaro Pablos, después de haber ejecutado, como verdugo, al padre del joven y su propio hermano.

Cuando las contradicciones que aparecen en situaciones corrientes de la vida y la praxis social normales se presentan como contrarias a la razón, como incomprensibles (y eventualmente como inerradicables), hablamos de lo absurdo.

La sátira, lo grotesco y lo absurdo pierden frecuentemente su carácter cómico y pasan a la esfera de lo *trágico*. También lo trágico tiene su fuente en contradicciones. Estas resultan de circunstancias externas tan fuertes que el héroe —a veces por su propio error o culpa— no puede vencerlas. La contradicción trágica tiene para el héroe consecuencias gravísimas: el fracaso total de su vida, la desaparición de toda esperanza, la pérdida de la fe, la perspectiva o el amor, la muerte (en el momento de la derrota, o de la victoria). Lo trágico no se refiere sólo al destino de un héroe. Puede referirse también a la situación del hombre, de una colectividad social, de la humanidad entera;

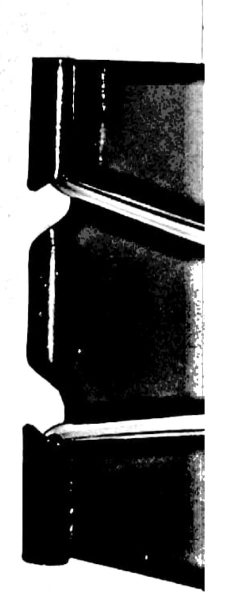
como trágico puede sentirse por ejemplo el fracaso del esfuerzo orientado a realizar nobles ideales morales o sociales. No se trata, pues, de una contradicción parcial que puede ser superada, sino de una gran desgracia, que despierta nuestra compasión.

La situación de Edipo (Sófocles), que, sin saberlo, se ha convertido en asesino de su padre y marido de su madre, es grotesca. Pero la sentimos al mismo tiempo como trágica, ya que está presentada como una terrible desgracia enviada por el hado omnipotente, contra cuyo dominio es inútil rebelarse. Don Quijote parece cómico, ya que su comportamiento, inspirado por los nobles ideales de la caballería, es inadecuado en las situaciones a que le llevan sus andanzas. Cervantes, a través de él, se burla con intención satírica de los héroes de los libros de caballería (tales sátiras contra personajes, obras y géneros literarios se llaman parodias). Don Quijote, al final, acepta la realidad, recobra la razón y muere; pero es precisamente este final el que, al revelar el fracaso de su vida (es decir, el fracaso de sus tentativas de implantar relaciones y valores humanos ideales), lo convierte en héroe trágico. Pero una luz trágica alumbra también a la sociedad, que es incapaz de apreciar esos valores.

Como trágico se consideraba ya en la anti-

gua literatura griega no sólo lo que despierta compasión, sino también lo que produce terror y horror. Sin embargo, la imagen trágica no supone, como consecuencia necesaria, que el hombre se deje vencer por el horror, que se resigne y renuncie a toda actividad. La teoría literaria de la antigüedad subrayaba que al efecto estético de la obra poética trágica pertenece, como parte inseparable, la catarsis (purificación), que libera al hombre del terror y del dominio de las pasiones.

La gama de matices semánticos que puede adquirir el plano temático es muy rica. Si, por ejemplo, el autor trata de armonizar las contradicciones, hablamos de concepción idílica; si concibe hechos, acciones y personajes como ejemplos o modelos para el hombre y la humanidad, hablamos de heroización, etc.



4. *El plano de composición*

Este plano representa el factor más importante para la realización de la intención artística del autor. Ya hemos visto que el material lingüístico y el temático son moldeados constantemente de modo de producir determinado efecto. Del plano de composición depende el efecto global de toda la obra; de aquí su particular importancia.

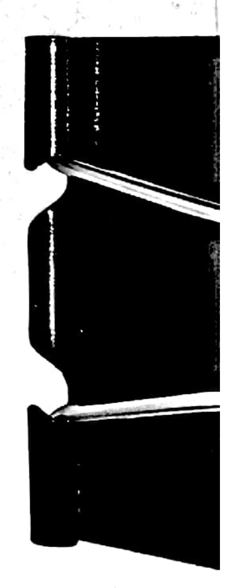
Entre el principio y el final del poema de Jorge Carrera Andrade hay un agudo contraste: al principio, el mar aparece en estado de sublevación, o sea, como un elemento rebelde, y al final, como prisionero. Este contraste constituye, desde el punto de vista de la composición, una especie de marco. Dentro de este marco se desarrolla un proceso de confrontación del mar con el sujeto lírico. Este proceso tiene tres etapas sucesivas, distribuidas con perfecta regularidad a través de los nueve dísticos que integran el poema: el sujeto lírico aparece en los dísticos tercero y sexto; en el noveno, el proceso culmina con una identificación tácita del sujeto lírico con el mar, de la cual se desprende el sentido del poema: el mar y el hombre tienen destinos análogos.



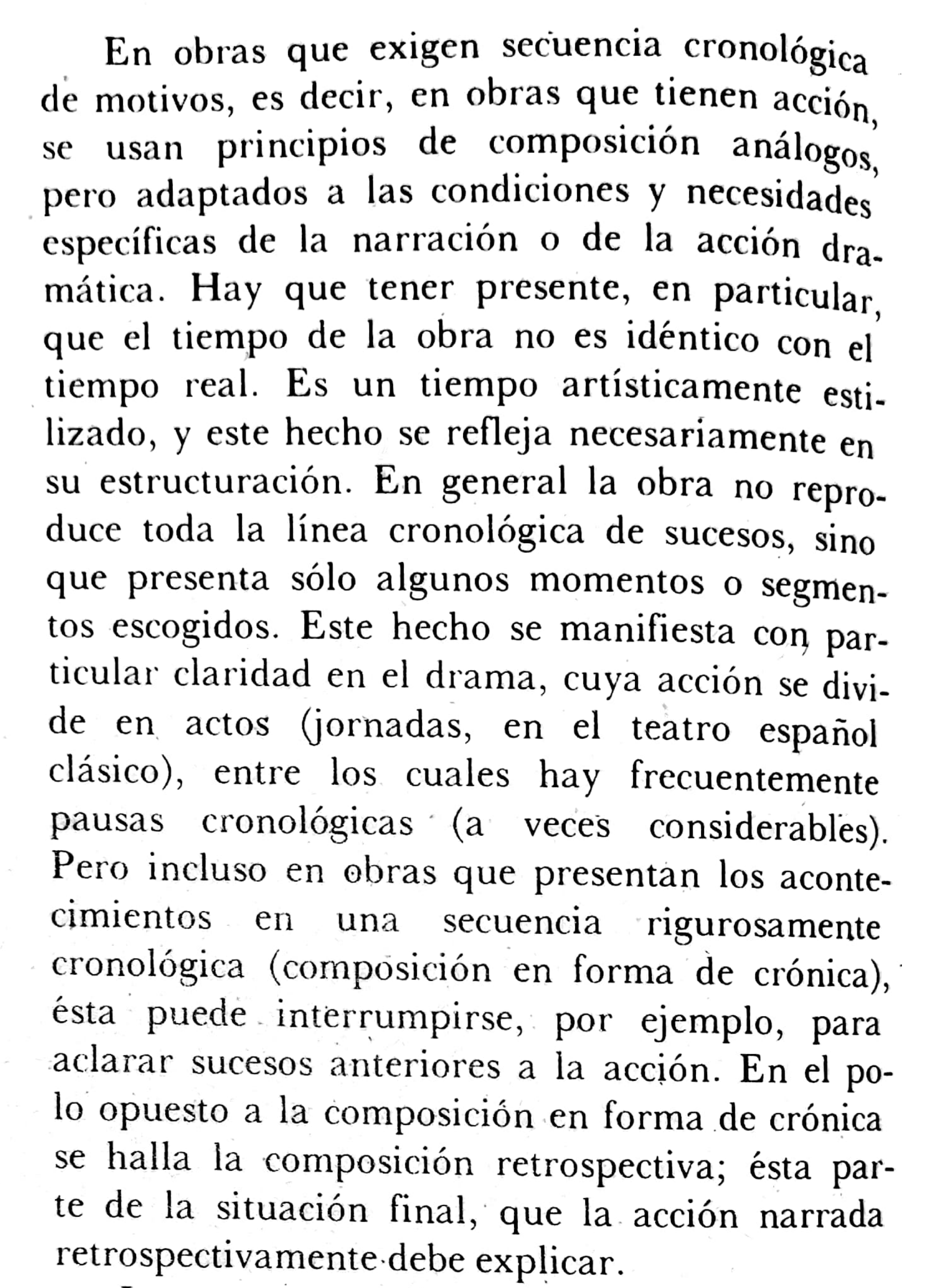
El poema de Gabriela Mistral consta de tres parejas de estrofas paralelísticas. La primera pareja enuncia el tema, las parejas segunda y tercera lo repiten en forma de variaciones. El paralelismo, sin embargo, no es lineal: las tres variaciones no se mantienen en un mismo nivel, y su repartición obedece al principio de la gradación (»mi corazón he apegado - lávalo, mar, con sal eterna; mi corazón he clavado - lávalo, mar, con sal tremenda; mi vida como derramada — múdala, mar, con tus cien vientos«).

El contraste, la confrontación, el paralelis-

mo y la gradación constituyen los principios o recursos de composición más frecuentes en obras que, por carecer de acción, no exigen secuencia cronológica de motivos, es decir, en obras líricas, basadas en la descripción o en la reflexión. Pero lo que importa no es sólo la secuencia, sino también la trabazón de los motivos en la comunicación lírica. La trabazón puede ser más estrecha (»lógica«) o más libre (cuando se basa en asociaciones que emergen libremente en la conciencia del autor). En el poema de Gabriela Mistral, por ejemplo, la disposición de los motivos es más ordenada que en el de Pablo Neruda, cuyos motivos se encadenan más bien (por lo menos hasta cierto punto) según el libre fluir de las asociaciones.



Particular importancia suelen tener, en la composición de obras líricas, los motivos finales. Jorge Carrera Andrade, por ejemplo, expresa o sugiere por medio del motivo final (prisionero infinito) el sentido de su poema. En el final de la oda de Pablo Neruda, que tiene por tema el mar, aparece inesperadamente un motivo nuevo, el de la tierra (»te obligaremos, tierra«), que da al poema un sentido aún más trascendente. A veces, el motivo final (uno o varios versos) coincide o contrasta con el inicial; tal proceder se llama a veces composición de marco.

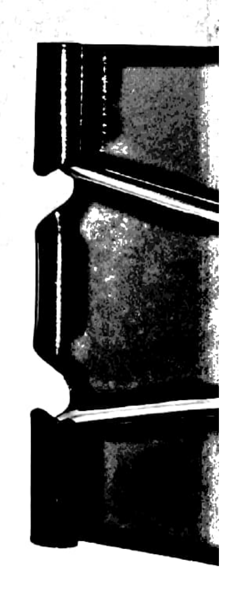


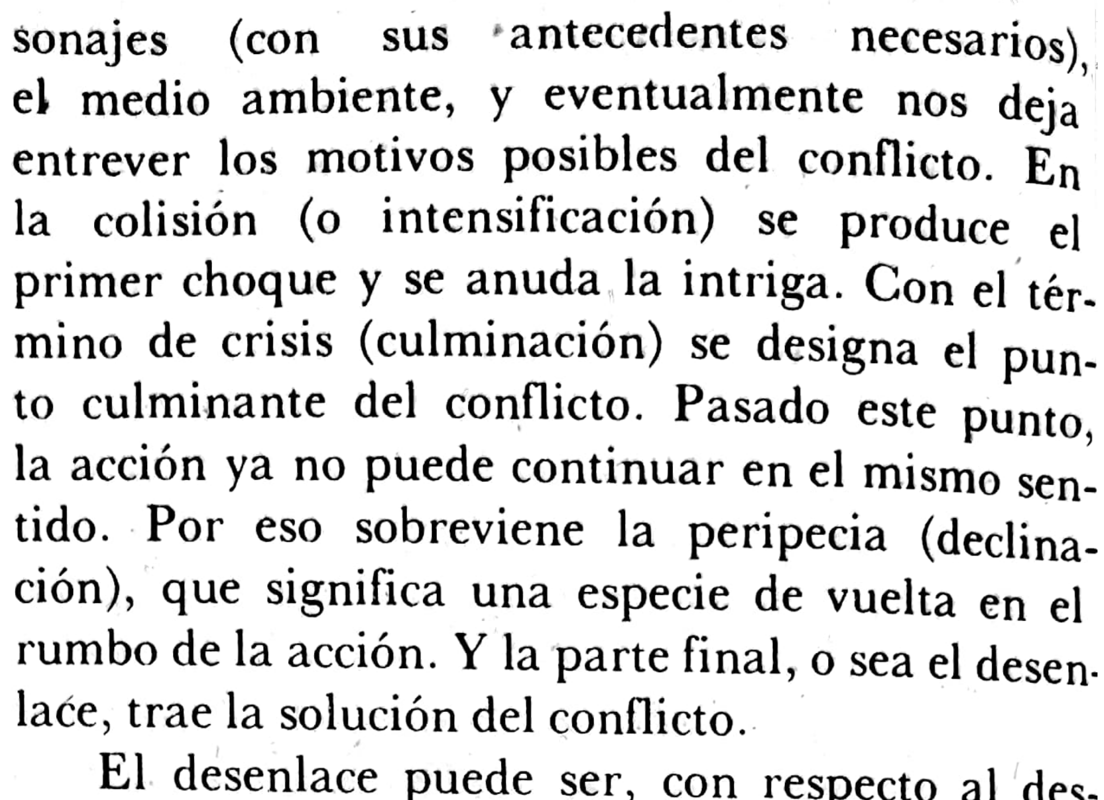
En obras que exigen secuencia cronológica de motivos, es decir, en obras que tienen acción, se usan principios de composición análogos, pero adaptados a las condiciones y necesidades específicas de la narración o de la acción dramática. Hay que tener presente, en particular, que el tiempo de la obra no es idéntico con el tiempo real. Es un tiempo artísticamente estilizado, y este hecho se refleja necesariamente en su estructuración. En general la obra no reproduce toda la línea cronológica de sucesos, sino que presenta sólo algunos momentos o segmentos escogidos. Este hecho se manifiesta con particular claridad en el drama, cuya acción se divide en actos (jornadas, en el teatro español clásico), entre los cuales hay frecuentemente pausas cronológicas (a veces considerables). Pero incluso en obras que presentan los acontecimientos en una secuencia rigurosamente cronológica (composición en forma de crónica), ésta puede interrumpirse, por ejemplo, para aclarar sucesos anteriores a la acción. En el polo opuesto a la composición en forma de crónica se halla la composición retrospectiva; ésta parte de la situación final, que la acción narrada retrospectivamente debe explicar.

Los procedimientos mencionados pueden combinarse. Es lo que ocurre sobre todo en obras donde hay varias líneas de acción o varios

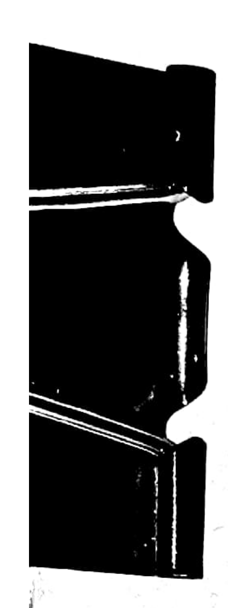
acontecimientos entre los cuales la composición debe establecer cierta relación. Esta relación es de marco cuando en un acontecimiento se insertan otros, independientes. Es paralela si en la obra hay varias líneas de acción que se desarrollan primero paralelamente (en capítulos paralelos), entrelazándose gradualmente sólo en el curso de la narración (es lo que pasa sobre todo en novelas extensas, por ejemplo, en *La guerra y la paz,* de Tolstoi). En obras en que un acontecimiento (capítulo) sigue tras otro, y todos están vinculados por el protagonista, hablamos de composición en cadena (este es el caso de la novela picaresca).

La estructuración interna de la acción obedece a principios de composición específicos. El autor organiza los acontecimientos que integran la acción de la obra, en un sistema que podríamos designar con el nombre de trama. La trama se basa siempre en un conflicto entre los personajes portadores de la acción. Cada conflicto tiene sus causas (su motivación), que resultan de las interrelaciones y las interacciones de los personajes, y tiene también su culminación y sus posibilidades de solución. El teatro de la antigüedad clásica nos ha legado un conjunto de términos que sirven para denominar las distintas fases de la acción (de la trama). En la exposición, el autor nos presenta a los per-





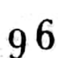
sonajes (con sus antecedentes necesarios), el medio ambiente, y eventualmente nos deja entrever los motivos posibles del conflicto. En la colisión (o intensificación) se produce el primer choque y se anuda la intriga. Con el término de crisis (culminación) se designa el punto culminante del conflicto. Pasado este punto, la acción ya no puede continuar en el mismo sentido. Por eso sobreviene la peripecia (declinación), que significa una especie de vuelta en el rumbo de la acción. Y la parte final, o sea el desenlace, trae la solución del conflicto.



El desenlace puede ser, con respecto al destino del protagonista, feliz (happy end), o conciliador, o resignado, o trágico (en este caso, la parte final se llama catástrofe).

Este esquema de la trama admite variantes; algunas fases pueden ser sólo esbozadas o suprimidas (por ejemplo la exposición), y el final puede quedar abierto (es decir, el autor puede dejar la tarea de buscar la solución del conflicto al perceptor).

Si el autor quiere producir tensión, puede complicar la intriga, retardar la solución, introducir siempre nuevos momentos de tensión, o eventualmente, construir la trama como historia con enigma. En obras de este tipo conocemos ciertos momentos, a veces incluso el final de la acción, pero no conocemos la índole real



del conflicto y el autor del hecho (del crimen, por ejemplo). Estos constituyen para nosotros un enigma cuya esencia se va revelando poco a poco en el curso de la narración. La atención está orientada a la búsqueda, en la cual participa también, por su actividad, el lector. Para aumentar la tensión, el autor se sirve a veces de motivaciones falsas, que desvían la búsqueda (del criminal, por ejemplo) del buen camino y le dan un rumbo que no lleva a ninguna parte. Tales recursos son corrientes en las novelas de aventuras y las policíacas.

Al estructurar el plano de composición el autor no dispone sólo de los recursos que le proporciona su propio ingenio. Puede apoyarse en la inmensa riqueza de procedimientos y tramas tradicionales, acumulada a través de miles de años (los cuentos populares representan, desde este punto de vista, un tesoro inapreciable). No sólo la novela policíaca, sino casi cada género literario tiene sus principios de composición específicos. Depende del autor cómo se aprovecha de los recursos que le ofrece la tradición para realizar su propia intención artística. Si no llega a dominarlos corre el riesgo de convertirse en su esclavo y producir obras convencionales, faltas de originalidad y valor artísticos.

III

Los géneros literarios

1. La prosa y la poesía

En cuanto a la forma de la expresión lingüística, la literatura se divide en dos grandes campos: el de la prosa y el de la poesía (la literatura escrita en verso).

La cadena fónica se divide en frases. La frase, a su vez, se divide en la parte del sujeto y la del predicado, y tiene la forma de juicio lógico. Dentro de la frase existen relaciones lógico-sintácticas, que poseen rigurosa jerarquía: hay expresiones regentes y regidas, principales y accesorias, coordinadas y subordinadas, etc. Y estas relaciones determinan la articulación lógico-sintáctica.

En la estructuración de la frase participa, además de la articulación lógico-sintáctica, el aspecto fónico de la lengua. Al percibir una enunciación continua de cierta extensión nos damos cuenta que está articulada, o fraseada, en segmentos separados entre sí por pausas más o menos largas. Estos segmentos se relacionan con la estructura sintáctica de la enunciación, y se llaman grupos fónicos. Si por ejem-

plo consideráramos los versos siguientes de Rubén Darío:

Que tu sepulcro cubra de flores Primavera,
que te humedezca el áspero hocico de la fiera,

como si fueran prosa, les daríamos el fraseado que sigue: »Que tú sepulcro cubra de flores / Primavera, / que te humedezca / el áspero hocico de la fiera...« El fraseado respeta (y favorece) el aspecto semántico de la enunciación; si se descuida (si se suprimen algunas pausas), la comprensibilidad de la enunciación disminuye. Además, el fraseado articula la enunciación en el tiempo, la ritmiza, en cierto modo.



Cada frase tiene también su melodía, su línea entonacional. Esta línea está determinada por diferencias en la altura de la voz. Las diferencias de altura adquieren particular relieve en los finales de las oraciones (o segmentos oracionales), y su función se basa en la oposición fonológica entre la entonación descendente (cadencia) y la ascendente (antidecadencia). Si la frase termina en cadencia, sabemos que es una frase declarativa (enunciativa); si termina en anticadencia, se trata de una frase interrogativa. Sin embargo, la anticadencia aparece incluso en frases declarativas —en los finales de segmentos oracionales

seguidos de otros— y señala que la frase continúa; en tales casos la entonación de toda la frase es ascendente-descendente. En el fraseado y la entonación se basa la articulación rítmico-melódica de la enunciación.

En la prosa predomina la articulación lógico-sintáctica de frases y discursos, mientras que la articulación rítmico-melódica desempeña un papel secundario; en este punto, la expresión artística en prosa coincide con las enunciaciones no artísticas.

La poesía, en cambio, pone en primer plano la articulación rítmico-melódica, relegando la lógico-sintáctica al segundo. En la poesía existe una unidad específica del discurso, que la prosa no conoce: el verso. Se puede decir, en forma abreviada, que »hacer prosa« significa hablar en frases, mientras que »hacer poesía« significa hablar en versos.

El verso es, ante todo, una unidad melódica, lo percibimos como un todo entonacional. Los versos de cierta extensión se dividen, desde el punto de vista de la entonación, en dos segmentos (hemistiquios), es decir, su entonación es bimembre.

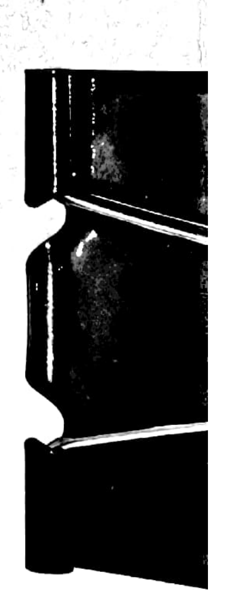
Las dos articulaciones, la lógico-sintáctica y la rítmico-melódica, a veces coinciden, a veces hay entre ellas discrepancia y tensión. Al comenzar citamos dos versos de Rubén

Darío, fraseándolos como si fueran prosa. Son versos alejandrinos, o sea versos de catorce sílabas, que tienen una pausa rítmica interna obligada, o cesura, tras la séptima sílaba. Su articulación rítmico-melódica es, por consiguiente, la que sigue:

Que tu sepulcro cubra / de flores Primavera,
que te humedezca el áspero / hocico de la fiera.

Al confrontar la articulación en prosa con la versal, vemos que no coinciden; entre las dos hay discrepancia, tensión.

Las discrepancias entre las dos articulaciones aparecen con relativa frecuencia en el interior de los versos; en los finales, al contrario, hay en general coincidencia, es decir, el final del verso coincide generalmente con el final de la oración o del segmento oracional. Sin embargo, incluso aquí puede haber desacuerdo; en tal caso se produce el fenómeno llamado encabalgamiento (en versos compuestos, que tienen cesura obligada, existe también encabalgamiento interno). La cohesión del verso como unidad melódica es tan fuerte (observemos a este propósito que algunos poetas modernos, para subrayar la predominancia de la entonación versal sobre la articulación lógico-sintáctica, suprimen la puntua-



ción) que el encabalgamiento no puede destruirla; pero su presencia aumenta, a veces considerablemente, la expresividad de la enunciación poética.

Tomemos como ejemplo, el siguiente pasaje de Garcilaso:

Las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado,
dejando el sosegado
sueño por escuchar mi llanto triste.

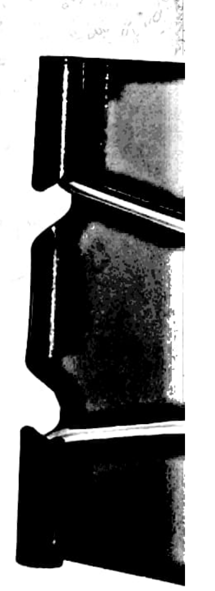
En este pasaje hay encabalgamiento entre los versos tercero y cuarto: la pausa versal separa dos palabras estrechamente unidas por relación sintáctica. Este encabalgamiento tiene, con toda evidencia, función semántica, ya que recalca contraponiéndolo a »fatigado«, el adjetivo »sosegado«; recalca también, separándolo de su epíteto, el sustantivo »sueño«; y por fin, da particular fuerza expresiva a todo el sintagma »sosegado sueño« (la pausa versal, al dividirlo, hace que nos detengamos más en cada una de las palabras que lo integran).

Al hablar de la entonación versal debemos tener presente que la existencia del verso supone un modo específico de expresión no sólo en cuanto a la presentación gráfica (el verso constituye una línea), sino también en cuanto

a la realización fónica; o sea, supone una recitación especial, que abarca la melodía, el »tempo« y la acentuación (naturalmente, los versos pueden ser leídos en voz baja, sin materialización acústica; sin embargo, incluso en este caso, el estrato fónico va asociado inseparablemente, en la conciencia del perceptor, al aspecto gráfico). En otras palabras, el verso exige no sólo ser creado, sino también ser percibido como un todo o unidad, específica y autónoma (relativamente autónoma, ya que los versos aparecen generalmente en series, o sea en todos superiores, y no como unidades sueltas).

La entonación es uno de los factores más importantes, según algunos el más importante (y suficiente por sí solo), del ritmo versal; por eso hay que prestarle debida atención.

La unidad rítmica básica, en la poesía, es, según ya queda dicho, el verso. El ritmo versal es un ritmo de series: al oír una unidad (verso) que posee cierta organización rítmica, esperamos que vaya a seguir otra unidad (verso) con organización rítmica análoga. Esta espera se llama impulso rítmico. Sin embargo, el impulso rítmico no se cumple siempre y necesariamente, en una serie (estrofa, por ejemplo) determinada. Y cuando no se cumple, sobreviene el llamado momento de la expectativa frustrada que en general no perjudica el



ritmo poético, sino que desempeña un papel positivo en su estructuración; es que el ritmo versal no es algo mecánico (si fuera tal, dejaría de percibirse, se neutralizaría), y la expectativa frustrada sirve precisamente para actualizarlo.

La organización rítmica del verso se basa en la repetición regular de uno o más elementos fónicos, portadores del impulso rítmico. La norma que determina esta repetición se llama metro.

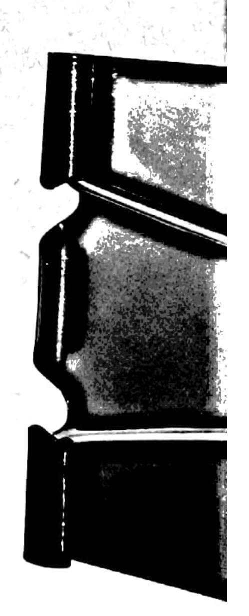
Según los elementos fónicos que participan en la estructuración del ritmo versal se distinguen varios sistemas de versificación (sistemas prosódicos). La poesía escrita en el idioma español, particularmente rico en posibilidades rítmicas, no se encierra en uno solo de ellos.

Para los cantares de gesta españoles es característico (aunque no privativo) el llamado verso irregular (amétrico). Este verso no tiene número fijo de sílabas; entre los versos que se suceden en una serie determinada hay a veces diferencias considerables en cuanto a la medida silábica. Los cantares de gesta no conocen la estrofa. Los versos, divididos cada uno en dos hemistiquios, se agrupan en una especie de párrafos, o sea, en series de dimensiones desiguales, que algunos llaman tiradas. A lo

largo de cada tirada se repite la misma asonancia.

La fórmula rítmica de este tipo de verso sigue siendo objeto de polémicas científicas. Según una de las teorías existentes, el verso de las gestas tiene por norma rítmica la presencia de cuatro acentos, dos en cada hemistiquio; el segundo cae siempre en la última sílaba acentuada del hemistiquio, el primero no tiene puesto fijo.

Si esta teoría fuese correcta, podríamos incluir el verso amétrico español en el sistema tónico (al cual pertenecen por ejemplo la épica medieval germánica y gran parte de la poesía popular rusa). Este sistema somete a norma sólo el número de acentos rítmicos en el verso; el número de sílabas es libre, y las distancias que separan las sílabas rítmicamente acentuadas son variables.



Gran parte de la poesía en lengua española pertenece al sistema silábico. Versos escritos según los principios de este sistema tienen medida silábica fija; y ésta constituye la base de la norma rítmica. El verso silábico español posee ciertos rasgos específicos. Para determinar la medida silábica es decisivo, en la poesía española, el verso que acaba con palabra llena; al agudo se le cuenta una sílaba más, y al esdrújulo, una sílaba menos. Dentro del

verso, en virtud del fenómeno llamado sinalefa, la vocal final de una palabra se agrupa generalmente con la inicial de la palabra siguiente, en una sílaba rítmica. El número de las sílabas rítmicas no coincide, pues, siempre con el de las sílabas gramaticales. En el verso español, además, el último acento recae siempre en la penúltima sílaba, quedando inacentuada la última. El número y la repartición de los acentos interiores son variables. No obstante, en versos largos (por ejemplo, en el endecasílabo) se fija el puesto de uno o dos de estos acentos, lo que crea apoyos para el sistema silabotónico.

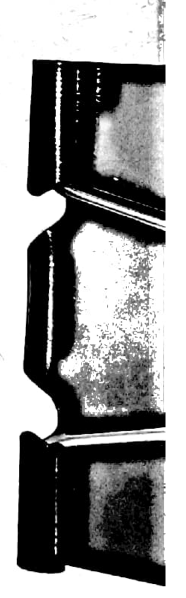
Para dar una idea más plástica del verso español, vamos a hacer un breve análisis rítmico de la última estrofa de »Las golondrinas«, de Bécquer (Advertimos que para representar gráficamente el ritmo concreto de un poema determinado usamos los signos x́ para la sílaba acentuada, y x para la no acentuada).

Pero mudo y‿absorto‿y de rodillas,	x x x́ x x x́ x x x x́ x
como se‿adora‿a Dios ante su‿altar,	x x x x́ x x́ x x x x́ (x)
como yo te‿he querido,... desengáñate,	x x x́ x x x́ x x x x́ (x)
así no te querrán!	x x́ x́ x x x́ (x)

La estrofa consiste de tres versos endecasílabos y uno heptasílabo. El tercer verso, que acaba con una palabra esdrújula, tiene una sílaba de sobra (la penúltima). Los versos segundo y cuarto, que terminan con palabras

agudas, necesitan, en cambio, una sílaba rítmica más. En el interior de los versos, varias sílabas rítmicas se deben a la sinalefa *(se ∪ adora* x x́ x). Las penúltimas sílabas de todos los versos (en el verso cuarto hay que contar como penúltima sílaba rítmica la antepenúltima sílaba gramatical) llevan acento. Los endecasílabos tienen, además, acento fijo en las sílabas sextas. La posición de los otros acentos es variable.

En el sistema silabotónico, lo mismo que en el precedente, el verso tiene medida silábica fija. Pero además, dentro del verso alternan regularmente (según cierta norma) las sílabas que llevan acento rítmico (tiempo marcado, tesis), con las no acentuadas (tiempos no marcados, arsis), agrupándose en elementos rítmicos menores llamados pies (en el sistema silabotónico el pie puede definirse como grupo de sílabas —en general dos o tres— con un acento rítmico).



El español, gracias a la índole de su acento léxico, tiene la posibilidad de crear una rica gama de pies acentuales: el *troqueo,* que consiste de una sílaba acentuada y una no acentuada: —∪[3]; el *yambo:* ∪—; el *dáctilo:* —∪∪; el *anapesto:* ∪∪—; el *anfíbraco:* ∪—∪.

[3] Estos signos, a diferencia de los x́ y x, reservados al ritmo concreto, se usan para transcribir gráficamente

Hay versos en los cuales los pies no tienen correlación en el idioma (no corresponden a ninguna unidad lingüística) y son, por consiguiente, elementos abstractos, convencionales. Por ejemplo la estrofa siguiente de José de Espronceda posee ritmo anapéstico; pero los pies (excepto uno solo: »sin cesar« x x x́) no tienen correlación en el idioma, no son »realidades« lingüísticas:

Y afano / sos sus fuer / zas emple / an

x x x́ / x x x́ / x x x́ / x

en tu inmen / so taller / sin cesar,

x x x́ / x x x́ / x x x́

y en la tos / ca mate / ria golpe / an,

x x x́ / x x x́ / x x x́ / x

y redo / bla el traba / jo su afán.

x x x́ / x x x́ / x x x́

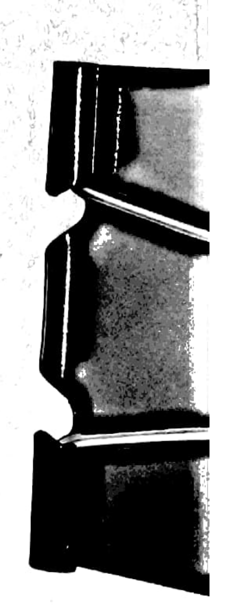
En los versos de Gertrudis Gómez de Avellaneda, que citamos a continuación, los pies

---

el metro, o sea, la norma rítmica; esta distinción es útil, ya que el ritmo concreto de un poema determinado no coincide siempre enteramente con el metro; entre los dos puede haber discrepancias, tensiones, que actualizan el ritmo poético.

(anfibráquicos), en cambio, tienden a coincidir con grupos de intensidad, a ser »realidades« lingüísticas:

El mundo / de nuevo / sumido
x x́ x / x x́ x / x x́ x
parece en / la nada / medrosa:
x x́ x / x x́ x / x x́ x
parece / que el tiempo / rendido,
x x́ x / x x́ x / x x́ x
plegando / sus alas / reposa.
x x́ x / x x́ x / x x́ x



Cada una de las dos modalidades que acabamos de señalar puede recibir, en la estructuración de un texto poético determinado, función específica.

El verso libre, característico para una parte considerable de la poesía moderna, representa un sistema aparte. En este tipo de verso, la cantidad de elementos que constituyen el impulso rítmico (y la norma rítmica) está reducida al mínimum. Según algunos, el impulso rítmico consiste sólo en la repetición de cierto esquema entonacional (en general bimembre) a lo largo de una serie determinada. Otros elementos rítmicos, como la medida silábica, la repartición regular de acentos, etc., pueden faltar

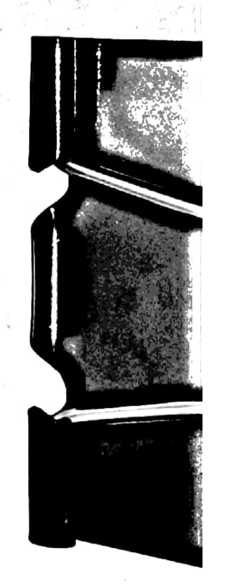
completamente, y cuando uno de ellos está presente, suele desempeñar un papel secundario. El »cañamazo« rítmico del verso libre es muy flexible y admite gran cantidad de variaciones.

Entre los elementos que pueden participar en la estructuración rítmica del verso figura también la *rima*. Consiste en la coincidencia fónica de finales de versos, o hemistiquios. Por su esencia, la rima es un fenómeno de carácter eufónico, pero posee al mismo tiempo fusión rítmica (incluso puede formar parte del impulso rítmico); en particular fortalece la cohesión interna de la unidad rítmica (verso) señalando su fin, y crea cierta continuidad fónica entre dos o más versos. Además tiene (o puede tener) función semántica: confrontando palabras crea entre ellas relaciones semánticas, a veces engendra »amistades maravillosas«, sugiere asociaciones insospechadas.

Hay dos tipos de rima. En la rima consonante, la coincidencia fónica empieza con la última vocal acentuada del verso (hemistiquio) y abarca todos los elementos (vocales y consonantes) que siguen (profundo - mundo; viento - pensamiento; deseo - veo). En la rima asonante (o asonancia) coinciden sólo las vocales, a partir de la última acentuada (muda - espuma; tumultos - columpio; trabajo - diáfanos).

La rima comprende generalmente una o dos sílabas. Pueden rimar incluso palabras enteras, cuando tienen significado distinto o cuando una de las palabras rimantes está contenida fónicamente en la otra (reja - oreja). La rima se llama masculina cuando las palabras que riman son agudas, y femenina, cuando son llanas. Cuando coincide el final del verso con el del hemistiquio, hablamos de rima interna. En la versificación española se consideran como pobres las rimas que se producen con finales muy abundantes en el idioma (-ado, -ada, -aba, etc.), y ricas en el caso contrario.

La rima desempeña un papel de gran importancia en la estructuración de relaciones rítmicas que sobrepasan el marco de un solo verso. Según el orden en que se suceden las rimas en series de versos, pueden ser pareadas (aabb), alternantes (abab), cruzadas (abba) o encadenadas (aba, bcb, cdc, etc.).



Unidades rítmicas superiores en cuya estructuración participan también agrupaciones de rimas, se llaman estrofas. Son unidades rítmicas, caracterizadas por determinado metro (norma rítmica), determinado número y tipo de versos, y determinado esquema de rimas. Son, al mismo tiempo, unidades entonacionales; cuando el final de la estrofa no coincide con el final de la frase, cuando un segmento oracional

pasa de una estrofa a la siguiente, se produce el encabalgamiento estrófico (es bastante raro). La estrofa es, por fin, una unidad semántica. La estructura estrófica del poema predetermina el marco del pensamiento y de la expresión poéticos, influye, como forma, en el contenido del poema. A lo largo de la evolución histórica de la literatura han surgido numerosas formas poéticas con estructura estrófica fija, por ejemplo el soneto. Los poetas no escriben siempre sus poemas en estrofas; a veces los artículos en »párrafos« de extensión variable, o los escriben en una corriente ininterrumpida.

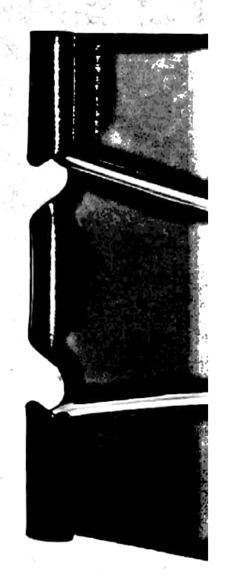


Elementos de la articulación rítmico-melódica, característicos para la poesía, aparecen a veces también en la prosa. En tales casos hablamos de prosa rítmica (o poética). Por supuesto, la articulación rítmico-melódica no puede llegar a prevalecer sobre la lógico-sintáctica, ya que la prosa no conoce el verso, es decir, la unidad rítmica que tiene presentación gráfica y entonación específicas. La aplicación de la articulación rítmico-melódica aparece en la prosa rítmica sólo como tendencia: los autores tratan de imprimir cierto orden a la articulación entonacional de los segmentos oracionales, se aprovechan de algunos elementos fónicos, y a veces hasta dan cierta organización rítmica a los acentos, especialmente en los fi-

nales de las unidades sintácticas (con eso se producen las llamadas cláusulas rítmicas).

2. *Los géneros literarios*

A lo largo de la evolución histórica han surgido numerosos géneros literarios. Su origen se debe a obras concretas cuyas formas llegaron a poseer rasgos tan típicos y tan definidos que se convirtieron, como formas genéricas, en modelos para obras de índole semejante. La forma genérica está determinada por un conjunto de rasgos que la obra debe respetar para que el perceptor pueda incluirla en un género determinado. Por ejemplo, la anécdota, como género, consiste en un breve relato (o situación dialogada) que desemboca en una conclusión sorprendente (a veces un juego de palabras). Contar bien una anécdota supone respetar sus características genéricas. El que al contarla »pierde« su final, viola las »leyes« del género, frustra nuestra expectativa de la conclusión inesperada, y desbarata toda la anécdota.



Las formas genéricas son numerosísimas, y toda obra literaria nueva se integra de algún modo en su repertorio. El autor siempre escoge una forma genérica determinada, incluso cuando quiere transformarla. Tiene a su disposi-

ción formas largas, medias y cortas. Hay diferencias entre balada y tragedia, entre canción y poema épico. En algunos campos de creación literaria existen series completas de géneros escalonados según su extensión: ciclo de novelas, novela, novela corta, cuento, subcuento, microcuento, anécdota. Cada una de estas formas difiere de las demás no sólo por su extensión, sino también por su construcción, por sus procedimientos específicos de composición. Y dentro de las distintas formas, largas o cortas, existen, a su vez, numerosos »modelos« o paradigmas especiales: la novela social difiere de la policíaca, o de la de ciencia-ficción; cada uno de estos tipos de novelas posee su propio campo temático, sus tramas, sus personajes, su repertorio de recursos técnicos.



Los géneros diversifican la literatura. Su existencia, grabada en la conciencia del público lector, influye fuertemente en la oferta y la demanda en el mercado literario: los lectores exigen productos de aquellas formas literarias que corresponden a su interés.

Los géneros literarios tienen, además, función normativa; ciertas épocas (por ejemplo, el clasicismo) definen con gran rigor las características de los distintos géneros (la tragedia, la oda, la fábula, etc.).

Sin embargo, a pesar de todas las tentativas

que se han hecho para someter los géneros literarios a normas fijas e invariables, éstos se hallan en constante movimiento. Por ejemplo, con el nombre de anécdota (es decir, lo inédito), se designaban primitivamente historias desconocidas, inéditas, de la vida de monarcas. Sólo mucho más tarde llegó a cristalizar su final típico.[1] Los géneros nacen durante el proceso literario histórico y, una vez nacidos, no se convierten en un canon petrificado, sino que, en su evolución ulterior, se transforman constantemente. Los relatos de Boccaccio (*Decamerón*) sirvieron durante mucho tiempo de modelo o norma para el cuento (o novela corta). Pero la evolución histórica ulterior trajo nuevos fenómenos sociales y con ellos nuevos asuntos literarios, los autores se apropiaron de nuevos métodos de creación, y a consecuencia de todo eso se fue transformando la forma del género creado por el gran escritor italiano. El cuento de Chéjov es distinto del de Boccaccio. La historia del origen, de las transformaciones, de la desaparición, del olvido, y eventualmente del renacer de los géneros literarios nos revela la esencia y la riqueza de la creación literaria, tal como se realiza en las condiciones del proceso evolutivo. Sólo la época burguesa, por ejemplo, creó condiciones para la estructuración de una imagen tan amplia y múltiple de relaciones hu-



manas, como la presenta la novela, heredera de la epopeya antigua.

En la formación de los géneros intervienen, sin embargo, ciertos principios invariables, que resultan de las mismas posibilidades y formas (tipos) básicas de la expresión. Nos hemos acostumbrado a aislarlos, a hablar de géneros básicos (o especies), que inspiran toda la creación literaria, es decir, también los distintos géneros particulares (o propiamente tales), surgidos a lo largo del proceso histórico. Son los principios de lo lírico, lo épico y lo dramático; a estos principios corresponden los conceptos de la *lírica,* la *épica* y el *drama.*

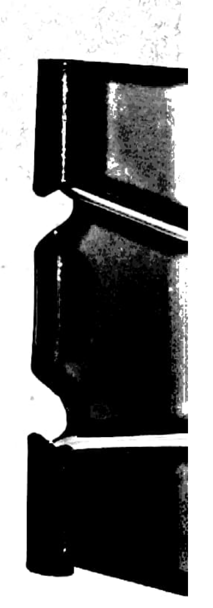


La lírica y la épica se realizan como manifestaciones monológicas. El sujeto de estas manifestaciones es el autor, eventualmente el héroe lírico o el narrador. En la lírica y la épica, los discursos directos de los personajes tienen carácter de »citas«. El drama, en cambio, se reduce a discursos directos de los personajes, se basa en el diálogo. Las obras líricas y épicas son formas finales de la expresión artística. El drama, en cambio, puede ser leído como cualquier otro texto literario, pero está destinado al mismo tiempo a servir de base para la representación directa, realizada por los actores en la escena.

La diferencia entre la lírica y la épica está

determinada por las diferencias que existen entre las formas estilísticas básicas, es decir, las diferencias entre el estilo de la descripción y la reflexión, por un lado (en la lírica), y el estilo de la narración, por el otro (en la épica). Sin embargo, los principios de lo lírico y lo épico tienen una base más honda, atañen a las formas fundamentales de la actitud artística hacia la realidad.

La actitud (relación) estética hacia la realidad puede ser expresada y presentada, en la literatura, como vivencia inmediata, como transcripción de hechos objetivos, y de reacciones, emociones, sentimientos, pensamientos subjetivos, que esos hechos provocan o despiertan.



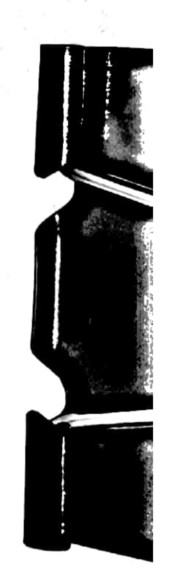
En el principio lírico, la capacidad de percibir las cualidades y los matices más finos de la realidad exterior (incluso el idioma y sus propiedades), de vivir hondamente sentimientos y pasiones, de saber entender e interpretar las situaciones humanas, los destinos y conflictos individuales y sociales, se asocia a la capacidad de una rica expresión lingüística. La enunciación lírica quiere ser emocionalmente matizada, trata de afectarnos por la organización fónica y semántica de la manifestación lingüística, busca la expresión actualizada (a veces elíptica, a veces ricamente desarrollada en imágenes), se esfuerza por »expresar lo inefa-

ble«, por »conjurar« y con ello »eternizar« cierto estado de ánimo o cierto momento, es decir, una emoción fugaz o un conocimiento indefinible, apoderarse del mundo con la palabra.

La actitud estética hacia la realidad puede ser expresada también indirectamente, por medio de un relato, en el cual las relaciones y las actividades humanas aparecen con toda la complejidad de las condiciones vitales. Naturalmente, también las obras épicas pueden basarse en vivencias, pero el principio épico exige que entre esas vivencias, en general fragmentarias y discontinuas, se establezcan relaciones cronológicas y causales, o, en otras palabras, que esas vivencias se integren en el movimiento procesual de una acción. La lírica puede aislar; la épica, en cambio, reconstruye la continuidad de las relaciones y de la praxis vitales.

La épica se basa en la capacidad de crear fábulas (este término sirve para designar el conjunto de los acontecimientos narrados), es decir, en la capacidad de trasponer cualidades y relaciones humanas, problemas fundamentales de la existencia y el comportamiento humanos, principios morales y sociales, en »imágenes« ficticias, que presentan sucesos y personajes concretos (en general con sus enunciaciones »auténticas«) en un medio ambiente más o menos determinado.

Incluso al contar sin intención artística alguna un acontecimiento real, tratamos de buscar los motivos o resortes ocultos, de producir tensión. La enunciación épica (artística), a su vez, nos sumerge, en general, directamente en los sucesos, crea, renueva y prolonga tensiones, nos introduce en intrigas complicadas que, a lo largo de la acción, se resuelven o quedan abiertas, nos da a conocer los motivos del comportamiento de los personajes. La épica presenta o eventualmente tipiza, en una historia ficticia, a seres o destinos humanos interesantes; pero con frecuencia sentimos las imágenes épicas al mismo tiempo como ejemplo, advertencia o llamamiento, eventualmente como expresión de las actitudes fundamentales del hombre hacia la realidad.



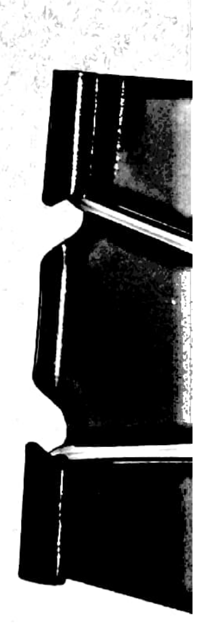
Ya en tiempos muy remotos, el hombre proyectaba sus actitudes hacia el mundo y sus ideas sobre él, en »mitos« épicos. Y también la épica moderna, por medio de sus relatos y sus personajes, tiende el espejo al mundo contemporáneo, o eventualmente encarna (simboliza) en ellos (de acuerdo con determinada concepción) el estado presente del hombre y la sociedad, el grado actual del conocimiento y la apropiación del mundo, la grandeza y las contradicciones de éste, la situación histórica,

las esperanzas y los temores, las pesadillas y las perspectivas de la humanidad.

La expresión de la actitud estética hacia el mundo por medio de historias ficticias es característica también para la creación dramática. Las diferencias entre épica y drama residen en las particularidades de la representación directa y de la forma dialogística. El drama difiere de la épica por el carácter de su acción, que no aparece narrada e interpretada por el autor, sino representada directamente por personajes (en cuyos choques y conflictos se basa la construcción del drama). Dado que la acción dramática es creada directamente por los personajes, el principio dramático supone situaciones (escenas) en las cuales los personajes puedan manifestarse. Mientras que en la épica es el narrador quien informa de la situación extralingüística, en el drama el mundo exterior está representado por la escena, y las relaciones entre los personajes resultan de los discursos (diálogos y monólogos) y del comportamiento de éstos. Dado que el drama pone al primer plano choques directos entre los caracteres y los representa directamente, es capaz de expresar en matices semánticos perfectamente definidos (cómicos, trágicos, tragicómicos) el carácter conflictivo de la vida humana, individual y social.

En las obras épicas se »da informe« de sucesos ya transcurridos; el tiempo de la épica es, pues, en el fondo un tiempo pasado. El tiempo del drama, en cambio, es actualmente presente (durante la función dramática asistimos a acciones que transcurren actualmente, en ese momento mismo). La vivencia lírica, por fin, se considera como siempre vigente, independientemente de si el autor habla en presente, pasado o futuro.

La cohesión del tema, determinada en la épica generalmente por la trama, tiene por consecuencia el hecho de que la prosa se va convirtiendo, especialmente en la época moderna, en forma adecuada para la épica (sin excluir la existencia de la épica versificada). En cambio la falta de cohesión del tema, la necesidad de organizar los elementos de éste, la tendencia marcadamente expresiva que se manifiesta en la enunciación de la vivencia inmediata, hicieron del verso un medio excelente de la comunicación lírica; a pesar de ello el verso no es el único medio de expresión que conoce la lírica.



Aunque la lírica expresa las relaciones con la realidad en forma de vivencias y tiende a la subjetividad, no es siempre y necesariamente subjetiva. Análogamente, la épica crea historias ficticias que se hallan fuera del autor, pero no es por ello siempre objetiva. Cada una de

las tres funciones fundamentales de la apropiación literaria —el conocimiento objetivo, la expresión subjetiva y la valoración estética del mundo— puede ser realizada sea en forma de vivencia lírica, sea en forma de relato épico. Existe un campo especial de creación lírica, la llamada lírica objetiva, en la cual el autor se identifica con un personaje presentado objetivamente, y expresa las vivencias de éste. En la épica existen relatos que expresan vivencias, emociones, experiencias e ideas subjetivas. Además las obras literarias concretas rara vez poseen forma lírica o épica pura. La lírica penetra en la épica (hablamos de prosa lírica o lirizada), y la épica en la lírica. Elementos líricos aparecen en el drama, y elementos dramáticos en la épica o en la lírica. Al incluir en la práctica los distintos géneros que surgieron a lo largo de la evolución histórica, en la lírica o en la épica, lo hacemos con respecto a la tendencia que en ellos predomina.

IV

La historia de la literatura

1. La evolución de la literatura

Hasta aquí nos hemos estado dedicando al estudio de problemas relativos a la teoría general de la literatura, o sea, a la poética. Hemos estudiado, en un plano general, teórico, las características de la obra literaria como tal, los elementos de la estructura literaria, las formas literarias. Pero para conocer, explicar e interpretar la literatura en sus manifestaciones concretas, es necesario el enfoque histórico. Ya hemos visto, por lo demás, que es posible estudiar incluso los procedimientos literarios y las formas literarias (en particular los géneros) en su evolución histórica (su origen, sus transformaciones, sus funciones); de este aspecto trata la poética histórica.



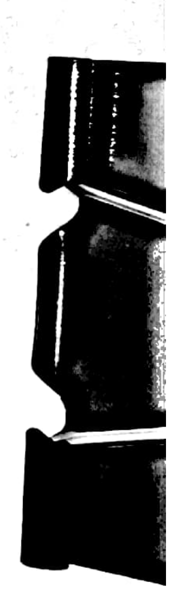
El enfoque histórico es absolutamente indispensable cuando estudiamos el carácter artístico y el sentido de obras literarias concretas, eventualmente conjuntos literarios superiores, por ejemplo, las obras completas de

un autor (en este caso descubriremos por un lado características comunes para toda la creación del autor, y por otro lado los cambios debidos a la evolución de éste), o períodos literarios (las obras producidas en un período determinado llevan rasgos característicos para la sensibilidad estética y la expresión literaria de la época). A la descripción y a la interpretación de todas estas cosas se dedica la historia de la literatura.

La literatura constituye uno de los campos de la actividad creadora del hombre. El rasgo característico fundamental de toda actividad de este tipo es la continuidad. Los hombres no comienzan siempre de nuevo y desde el principio, sino que se apoyan (a veces inconscientemente) en la actividad de las generaciones precedentes, aprovechan sus experiencias. Por eso hay conexión también entre los productos de la actividad literaria. Las obras nuevas o se parecen a las ya creadas, o difieren de ellas. Los cambios que trae la evolución se refieren a todos los elementos de la estructura literaria: el plano temático, el idiomático, el de composición; y naturalmente también a la obra como todo. Cambian las dominantes, sobre el trasfondo de géneros viejos nacen géneros nuevos. El estudio de esos cambios en su

secuencia cronológica nos revela la evolución histórica de la literatura.

La evolución de la estructura literaria no se debe a la acción de fuerzas internas, inmanentes. El movimiento evolutivo de la creación literaria está determinado por los cambios de la intelección estética del mundo. El punto de partida para la comprensión y explicación de las transformaciones que se operan en la literatura es, pues, el hombre, que, con su actividad, crea la historia y constituye su único contenido y sentido. El hombre, sin embargo, no crea su historia con una libertad absoluta. En la evolución histórica desempeñan papel decisivo las condiciones del aseguramiento material de la existencia humana, las relaciones entre las fuerzas y las relaciones de producción; estas relaciones determinan el carácter de los distintos órdenes sociales e imprimen su sello a las ideologías que acompañan la vida social en cada etapa de la evolución histórica de la humanidad.



De esta evolución histórica forma parte también el hombre-creador de la obra literaria. En la creación literaria se reflejan las cualidades y facultades, las situaciones vitales básicas y los problemas fundamentales del hombre en general (del hombre como tal).

Y es gracias a este fondo universalmente humano (antropológico) que podemos entender por ejemplo las obras literarias de la antigüedad. Pero los problemas básicos del hombre se expresan en la literatura siempre por medio de representaciones características para determinada época, de acuerdo con el nivel histórico del conocimiento y con el grado correspondiente del desarrollo de las facultades humanas. Las transformaciones evolutivas de la literatura corresponden, pues, a las transformaciones del hombre, que crea su historia y es creado por ella. La evolución de la literatura coincide, pues, en principio, con la evolución histórica de la sociedad humana. Eso no significa que la literatura no sea más que un reflejo pasivo de las circunstancias históricas. Pero la literatura expresa la situación del hombre que vive en esas circunstancias y trata, dentro de ellas, de apropiarse estéticamente del mundo. Por eso la literatura tiene necesariamente carácter distinto en las distintas formaciones sociales.

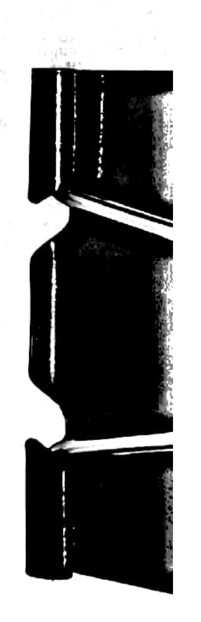
Pero, en ciertas situaciones, la literatura se convierte ella misma en factor activo de la historia. Por medio de la literatura, el hombre se apropia del mundo para sus necesidades; proyecta en ella su esencia humana, sus

anhelos y aspiraciones; refleja en ella las contradicciones entre el individuo y el mundo. Por eso, la literatura tiene importancia fundamental para el nacimiento de todas las formas históricas del humanismo, y para la lucha contra todo lo que, en la vida y en el mundo, tiene carácter inhumano.

2. *El proceso literario*

La obra literaria es producto de la creación, es resultado de una acción conjugada de varios factores históricos que participan en el proceso literario.

En cuanto al origen (génesis) de la obra, el factor más importante es el autor (escritor, poeta). La obra no podría nacer sin su actividad. Las aptitudes y las facultades psíquicas del autor influyen, naturalmente, en el carácter de la obra. Algunos distinguen varios tipos de creadores literarios, según el elemento que predomina en su percepción sensorial (tipo visual, tipo auditivo, etc.). Hay otras diferencias, determinadas, por ejemplo, por las relaciones entre la percepción concreta y la abstracción, o por la preponderancia del elemento sensorial, emocional, intelectual, volitivo. La fantasía poética tiene muchos matices, condicionados entre otras cosas por las



facultades y aptitudes psíquicas del poeta (a su estudio se dedica la psicología del arte). Pero las facultades y aptitudes psíquicas del autor no son independientes de la época; la cultura de los sentidos, por ejemplo, evoluciona históricamente. Junto con el talento concurren a determinar la obra las experiencias del autor, su conocimiento de la vida; a veces incluso le sirven de fuente de inspiración. En la formación de las ideas del autor, de su concepción del mundo, intervienen también el medio social y las ideologías (que interpretan el mundo de acuerdo con los intereses de determinadas clases sociales).

La sociedad a la cual el autor destina sus obras es el segundo de los factores que participan en el proceso literario. El autor forma parte de ella, está vinculado con ella por todos los aspectos y problemas de la existencia humana y la vida social. Pero desempeña en ella un papel especial: el del creador de valores artísticos por medio de los cuales la sociedad puede tomar conciencia de sí misma. Como creador de obras de arte el autor se »adelanta« con frecuencia a la sociedad, entendiendo e interpretando artísticamente lo que todavía no ha sido conocido, expresado, valorizado. Y con su entendimiento artístico »descubre« para la sociedad la cara del mundo, en su doble

aspecto: el universalmente humano, y el histórico. Traduce en imágenes o expresa los sentimientos, anhelos, ideas, contradicciones de su época, en general antes que la sociedad se haya dado cuenta de ellos, antes que los haya explicado, hecho suyos, convertido en base de su propia praxis.

Las grandes obras literarias, y las grandes obras de arte en general, representan por sí solas un alto grado del desarrollo de las facultades humanas. Cuando los hombres se han apropiado de estas obras, encontrando en ellas la confirmación de sus posibilidades, se forma el sentido social de la literatura; en otras palabras, la literatura se convierte en necesidad social.



El interés de la sociedad por la literatura crea condiciones para que la producción literaria continúe. Aparece la demanda social, los lectores manifiestan sus exigencias. Estas exigencias reflejan la situación social del hombre en determinadas épocas históricas, y son, por consiguiente, variables.

Pero incluso en una misma época son diferenciadas, ya que el público lector no constituye una masa homogénea. Los hombres cultos y exigentes esperan de la literatura cosas distintas de los que buscan en ella ante todo diversión.

Por estas razones, las relaciones entre los creadores de la literatura y sus perceptores representan un factor importante del proceso literario (al estudio de estas relaciones se dedica la sociología de la literatura).

La propia literatura, o sea la praxis literaria objetivizada en obras, representa un tercer factor del proceso literario. Toda obra nueva es creada en relación con las formas ya conocidas de la expresión y de la imagen literarias, con los géneros literarios ya existentes, con las normas literarias que han cristalizado a lo largo de la evolución o están grabadas en la conciencia de creadores y perceptores; en una palabra, con la tradición. La existencia de la tradición literaria, por un lado, hace la creación más fácil, ya que los autores pueden apropiarse por imitación de las formas literarias tradicionales (que, entre otras cosas, garantizan, por lo menos hasta cierto punto, que la obra nueva será entendida por los perceptores). Pero por otro lado, el peso de la tradición, con frecuencia, hace más difícil el camino hacia formas nuevas de la creación literaria, adecuadas a nuevas actitudes estéticas hacia la realidad.

El proceso literario se realiza siempre en colectividades sociales determinadas. La creación literaria folklórica, por ejemplo, se desa-

rrollaba en colectividades de tipo folklórico. Se basaba en una norma uniforme y consagrada de la estructura literaria, que estaba firmemente arraigada en la conciencia de creadores y consumidores. Por eso, la literatura folklórica poseía gran estabilidad y se transformaba muy lentamente. En las literaturas modernas, la situación es mucho más complicada. Las normas se transforman mucho más rápidamente, con frecuencia coexisten varias normas al mismo tiempo (las tradicionales y las que se están formando), los intereses de autores y lectores son diversificados y especializados. Al lado de la literatura artísticamente exigente, existe la literatura de consumo, divulgada frecuentemente incluso por los medios modernos de comunicación masiva (la prensa diaria, la radio, la televisión). Y estas complicadas relaciones y transformaciones literarias se realizan dentro de un organismo social —la colectividad nacional y su cultura. Este hecho es importantísimo para la literatura (mucho más importante que para las otras artes), ya que su material, el idioma, constituye uno de los rasgos más característicos de unidad nacional. Para el que quiere dedicarse al estudio del proceso literario, la historia de la literatura nacional representa, pues, el todo básico.



En algunas épocas históricas, en particular la nuestra, la conciencia literaria rebasa las fronteras de un solo país, estado, pueblo. Se establecen relaciones entre distintas literaturas nacionales. Estas relaciones se manifiestan, por ejemplo, en forma de influencias que ejercen los autores de un pueblo sobre los de otro, o por una concretización peculiar de obras extranjeras en el contexto de la literatura vernácula. Poco a poco se va formando incluso cierta idea de la literatura mundial (universal).

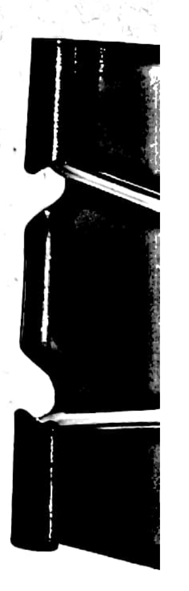
Esta idea no es igual en todos los países, dado que cada pueblo tiene tradición literaria distinta; sin embargo permite darse cuenta, por medio de obras de grandes escritores de distintos pueblos y épocas, de la unidad y variedad de la actividad creadora que acompaña al hombre a lo largo de su historia. Al estudio de hechos que sobrepasan el marco de una literatura nacional, es decir, también al estudio de la literatura mundial, se dedica la ciencia literaria comparada, o la comparatística.

El proceso literario no se reduce a la creación de obras, sino que abarca también (y se trata de uno de sus aspectos esenciales) la concretización de éstas en la conciencia de los lectores. De este tipo de repercusión de

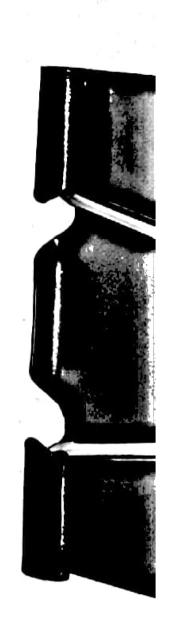
la literatura tenemos en general sólo informaciones indirectas. Aun así representan un testimonio importante de la »vida« de las obras literarias.

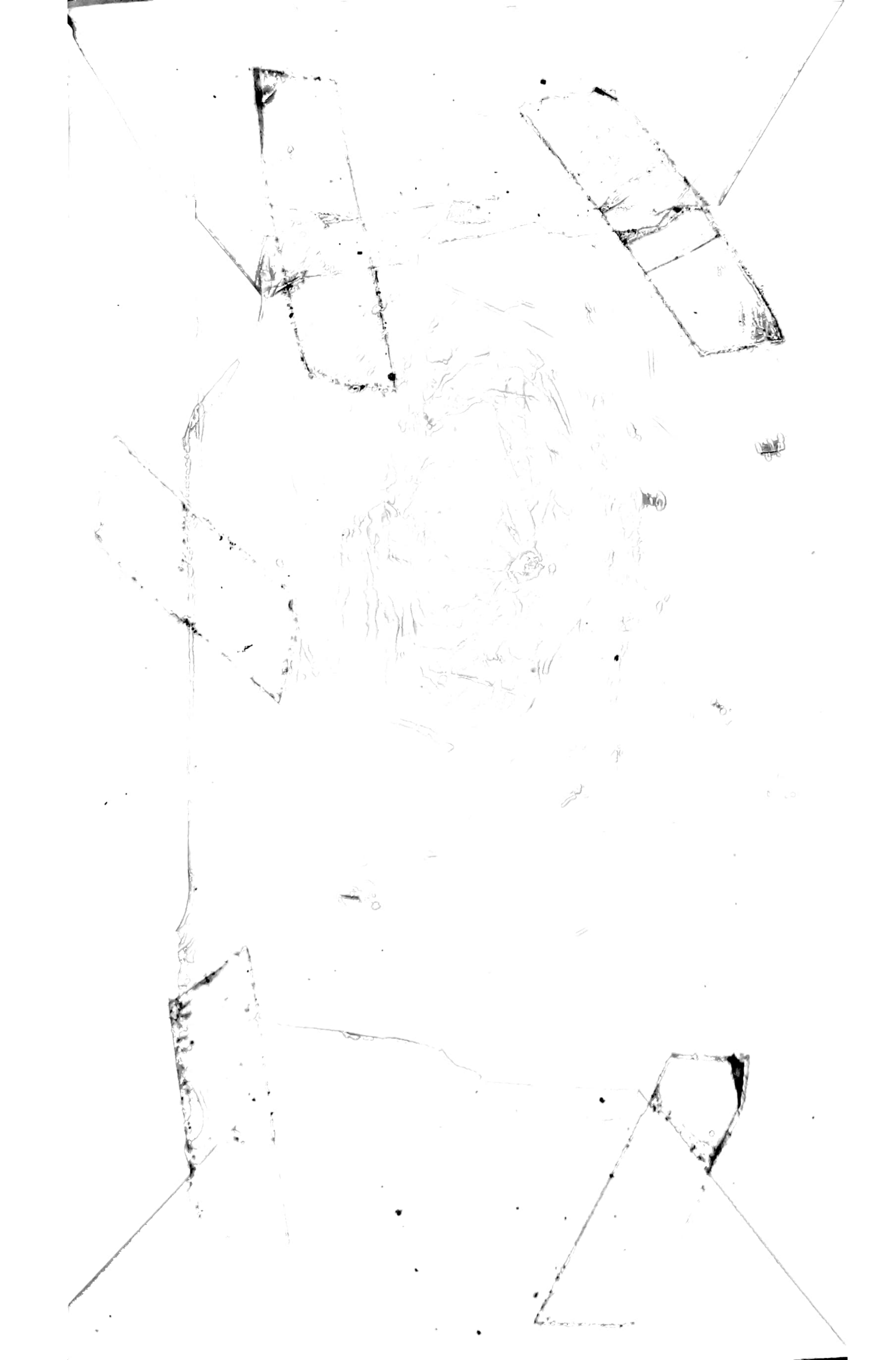
El proceso literario real es mucho más complicado que el esquema que acabamos de presentar. Los autores, guiados por sus intereses y objetivos artísticos, constituyen, por ejemplo, escuelas literarias, o se agrupan en torno a revistas literarias. Surgen movimientos literarios, que poniendo de relieve determinados principios de la creación literaria, tratan de elaborar métodos capaces de dar cuerpo y forma a las ideas estéticas de la época.

En la época moderna existe un intermediario importante entre el autor y el lector: la crítica literaria, que interpreta y valora la creación literaria, o eventualmente la inspira, planteando exigencias que la literatura debería satisfacer.



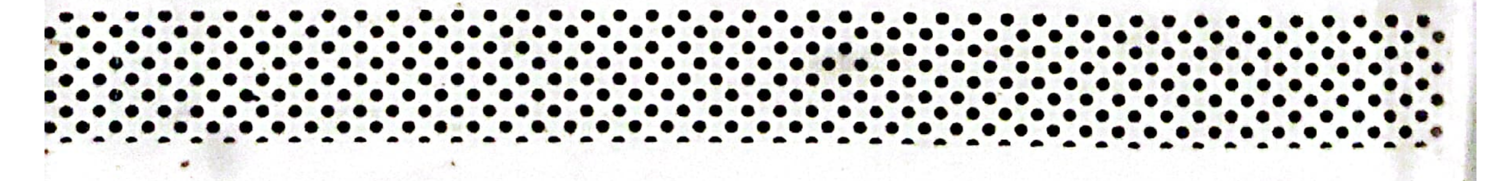
INDICE TEMATICO





El estado actual del estudio de la obra literaria ofrece un panorama que a menudo desconcierta y desanima al que busca moverse en él sobre bases teóricas y metodológicas sólidas. Los nuevos aportes de las distintas disciplinas —lingüística, filosofía, antropología, etc.— han mudado notablemente el rostro y aun los fines de la "poética" tradicional. De allí que en nuestros días tanto el estudio que se desarrolla en colegios y universidades como el ejercicio de la crítica enfrenten la necesidad de reorientar su actividad, desarrollando una metodología acorde con el nuevo estado de la ciencia y la teoría de la obra literaria.

EL MUNDO DE LAS LETRAS busca responder a esta necesidad. Escrito originalmente en checo por un grupo de especialistas dirigidos por el Dr. Felix Vodička, fue adaptado especialmente para el público de cultura hispana por uno de los coautores, el hispanista Oldřich Bělič. Esencialmente didáctico e introductorio, tiende a sistematizar los principales aportes científicos contemporáneos en el plano de la concepción teórica de la obra literaria y su modo de abordarla, aportando a la vez un enfoque original y objetivo enraizado en la valiosa tradición metodológica checoslovaca.



Editorial Universitaria

